






# السرد والمسرح

## إعداد النص السينوجرافيا - منطق الجنس الدرامى


مجموعة مؤلفين

ترجمة: أشرف الصبّاغ



209

المشروع القومى للترجمة

# السرد والمسرح

## (إعداد النص - السينوجرافيا - منطق الجنس الدرامى)

تأليف

مجموعة من المؤلفين

ترجمة

أشرف الصباغ




٢٠٠٠

# تقديم

لعـل انهيار التجربة السوفيتية يثير العديد من التساؤلات ويضع الكثير من علامات الاستفهام حول مجمل الأوضاع فى تلك المساحة التى شكلت فى مرحلة من المراحل سدس الكرة الأرضية. وإذا كانت وسائل الإعلام تقدم لنا يوميا وجبات دسمة حول الأوضاع الاقتصادية والسياسية المتردية فى روسيا، باعتبارها وريثة الاتحاد السوفيتى، فمازالت هناك علامات استفهام كثيرة حول وضع الآداب والفنون فى روسيا ما بعد السوفيتية. ومما لا شك فيه أن أول ما يتأثر بالأحوال الاقتصادية والسياسية المتردية هو الإنسان بشكل عام، والفنان بشـكل خـاص، وبالتالى ينعكس كل ذلك على عملية الإبداع كنشاط إنسانى. ومـع ذلـك فالعلاقة ليست ميكانيكية إلى هذا الحد الذى يمكن أن يبدو لأول وهلة، وهو الأمر الذى دفعنا لجمع هذه المجموعة من الدراسات التى نشرت بالدوريات الثقافية والفنية الروسية فى السنوات الخمس الأخيرة لرصد الحالة الـنقدية المسرحية كبداية لرصد وتقديم مجمل التطورات الأخرى فى الآداب والفنون فى روسيا ما بعد السوفيتية.

فى السبعة بحوث الأولى بعنوان "السرد والمسرح" يدور الحديث عن العملية المعقـدة لإعـداد الـنص المسرحى عن الرواية الكلاسيكية. ويتضح أن الباحثين الـروس مـازالوا فـى حالة صراع واختلاف فى وجهات النظر بخصوص هذه المسـألة، ومع ذلك فقد قطعوا شوطا طويلا فيها انعكس بدوره على تقدم المسرح الروسى رغم تردى الأوضاع الاقتصادية والسياسية فى السنوات العشر الأخيرة. فى هذا الجزء يقوم سبعة من أهم النقاد المسرحيين الروس برصد الحالة المسرحية الروسـية فبيـنهم الأكاديمى مثل ميخائيل سموليانيتسكى وألكسندر سوكوليانسكى وناتاليا ياكوبوفا، وبينهم الناقد مثل أولجا رومانتسوفا وفيكتوريا نيكيفوروفا وأولجا يوجوشـينا وجريجور زاسلافسكى، وتتراوح وجهات النظر بين مجموعة مختلفة من الأجيال النقدية العاملة فى الساحة المسرحية الروسية لتقدم إلينا أحدث الأفكار والأدوات الـتى يـتعامل بهـا الفنان المسرحى الروسى مع الرواية الكلاسيكية، ووسائله الخلافة لإعداد النص المسرحى المرتكز بشكل أو بآخر إلى تراثه الفنى، والتراث الفنى العالمى أيضاً.

أمـــا البروفيســـورة والباحثة يكاترينا سالنيكوفا فتقوم فى منطق الجنس الدرامى بتقديم واحدة من أهم الدراسات النقدية – التحليلية التى أثارت الكثير مـــن الجـــدل على صفحات المجلات الفنية المتخصصة، حيث ترصد بعض ملامـــح مـــا يســـمى بالجـــنس الدرامى وعلاقته بأشهر النصوص المسرحية الروســـية والعالمية فى مقارنة هامة وخطيرة تبرز وجهات النظر الأكاديمية الـــتى تخـــتلف أحـــيانا وبشدة مع وجهات نظر المخرجين المسرحيين والنقاد والباحثين.

وإذا كانـــت يكاتريـــنا سالنيكوفا قد طرحت مجموعة هامة جداً وجديدة بخصـــوص النصوص التشيخوفية، فإن المخرج المسرحى مارك رازوفسكى (صـــاحب ومدير والمخرج الأول لمسرح "علي بوابات نيكيتا") يطرح وجهة نظره بخصوص إعداد نص "الخال فانيا" مؤكداً أنه أعظم نص مسرحى كتبه أنطـــون تشيخوف، لدرجة انه قام بتطوير هذه الدراسة فى كتاب بالغ الأهمية وبـــنفس العـــنوان صدر مؤخرا بالروسية فى الولايات المتحدة الأمريكية، بل ويقوم مسرح "على بوابات نيكيتا" بعرضها فى برنامجه السنوى أربعة مرات شهريا، ولعل أهم يطرحه مارك رازوفسكى فى هذا البحث هو طريقته الشيقة فـــى قـــراءة الـــنص المسرحى بداية من قائمة الأسماء وملاحظات المؤلف وفـــترات الصـــمت وعلامات الاستفهام والتعجب، وانتهاء بالأقواس الكبيرة والصغيرة والفواصل.

ويـــتفق البروفيســـور والمترجم ألكسى زفيروف فى "علم الجمال العام كأســـلوب للحـــياة" مع المخرج المسرحى مارك رازوفسكى فى التأكيد على العبقرية التشيخوفية، بل ويذهب إلى البرهنة على وجود منظومة جمالية عامة ومـــتكاملة فى الفن المسرحى التشيخوفى، حيث يقوم بمسح شامل للنصوص التشـــيخوفية واضـــعا إياهـــا تحت عدسة نقدية للرد على، وتفنيد العديد من الإتهامات والإدعاءات التى نالت من المسرح التشيخوفى.

وفـــى المحـــور الأخـــير "السينوجرافيا ومزاحمة الممثل" للبروفيسور أراســـت كوزنيســـوف يجـــرى الحديـــث عن أحد أهم العناصر فى العرض المسرحى المعاصر. ولعل الباحث قد استطاع برشاقة أكاديمية ودراية عميقة

أن يطـرح علينـا فن السينوجرافيا كعنصر عضوى فى العرض المسرحى، ولـيس كعنصر ديكورى زخرفى تجميلى كما يحدث حتى الآن فى العديد من العروض المسرحية المعاصرة.

إن هـذه المجموعة من الدراسات ليست نظرية كما يمكن أن يبدو من الـنظرة الأولى، فالعين المتفحصة مع القراءة السليمة يمكنها أن تميز بسهولة الـنظرة التطبيقية – التحليلية التى تتفاعل بدرجات مختلفة مع ما يجرى على خشـبات المسـارح الروسية، فهى أحيانا تسبق ما يجرى، وفى أحيان أخرى تلاحقـه بالرصـد والتحليل والتفسير. ومن ناحية أخرى تكسر أمامنا العلاقة الميكانيكـية بيـن تـردى الأحوال الاقتصادية والسياسية أو ازدهارها وبين انحطاط الفنون أو تطورها.

أشرف الصباغ

# السرد والمسرح

تأليف : مجموعة من الباحثين

**دراسات فى إعداد النص**

# ناتاليا ياكوبوفا

مـــن الواضح أن السرد فى وقتنا الحاضر لم يعد بحاجة ملحة للنضال من أجل جذب اهتمام المخرجين المسرحيين، كم أنه لا يجد الآن أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلاليته عن الفن. فمن البديهى أن العرض المسرحى المأخوذ عن رواية ما هو إلا عمل فنى مستقل بذاته، وبالتالى فلا أحد يطالب المخـــرج المسرحى الآن بالالتزام بالمصدر الأول وتوثيق العرض المسرحى بالـــرواية الأدبـــية. بل إن أقصى ما يُطلَب منه هو الوفاء والإخلاص لروح المؤلـــف، أو ببساطة الصدق مع نفسه والإخلاص لها. وكلما يسعى المخرج بجديـــة ونشاط إلى شق نسيج الرواية والولوج إلى عالمها وترجمتها إلى لغة المسرح (وإلى لغته الإخراجية الخاصة ــ المتفردة قبل أى شئ آخر)، ازداد اقترابه من فهم العمل السردى والارتباط به على نحو أكثر خصوصية، ومن ثم تتسع مساحة الثقة بينه وبين المتفرج.

ولكن عصر المسرح المرتبط بالإخراج ــ عصر المخرج المسرحى ــ يوشـــك علـــى الإنـــتهاء، وأسلوب التفكير المرتبط بذلك فى طريقه أيضا إلى التغيـــير. ومن هنا فثمة من يرى فى الرواية الآن تلك الواقعية الذاتية الكافية الـــتى لا تحـــتاج إلا إلـــى منحها الإمكانية على تطوير وتفعيل ذاتها ومن ثم الخروج إلى العالم. أ لم يتوصل المخرج سيرجى جينوفانش إلى هذه الفكرة؟ والملفـــت للنظر أنه فى جميع أعماله الفنية على صعيد المسرح يتميز بموقف أخلاقـــى رفـــيع ووديـــع تجاه المصدر. هذا الموقف بطبيعة الحال ما هو إلا إصرار متواصل من جانبه على أهمية كل كلمة فى الرواية، وعلى عدم حذف أيـــة كلمـــة مهمـــا كانت أبعادها وذلك من أجل بلوغ أصدق الطرق لتجسيد الـــرواية علـــى خشبة المسرح. من هنا يأتى التزامه بكل ملاحظات المؤلف (مـــثلا ملاحظـــة روجوشين " هى قالت " التى التزم بها كما هى بالرواية فى قصـــة ناستاســـيـــــا فيليبوفنا)[1]. ولسوف نندهش كثيرا إذا ما تذكرنا أعماله

(١) المقصود هنا ذلك العرض المسرحى لرواية "الأبله" لديستويفسكى، والذى قام سيرجى جينوفانش بإخراجها فى ثلاثة أجزاء عرضت فى ثلاثة أيام متتالية على مسرح "برونّيا الصغير" فى موسكو بداية من شهر يناير ١٩٩٦م ــ المترجم.

المســرحية السابقة، ففى مسرحية " الأوهام " لكورنى قدم جينوفاتش منظومة جمالــية مــرهفة وصلت فيها الكلمة إلى مستوى من الرقة والرهافة إلى حد الزخرفة المؤسلَبة، ولكنها مع ذلك بقيت مجرد زخرفة. وفى مسرحية "السيدة" لجوجول فعل المخرج سادور العكس حيث قام بإزالة المغناطيسية التى لحقت ببنــية الــنص عــن طريق الإرتجال فى إطار مسرح الغرفة. وفى مسرحية "الهاويــة" جــاء الإخراج فى المقابل على أساس تصادم الفنون المسرحيــة المتناقضــة. وأخيرا فأبرز مثال للمقارنة هو مسرحية "فلاديمير درجة ثالثة" حيث قام جينوفاتش بإعادة بناء دراما جوجول التى لم تكتمل وكأنه قام بإعادة كتابــتها من جديد (يعود فشل هذه المحاولة إلى عدم تطور الخطوط الدرامية نحــو ذرواتهــا الطبيعــية التى يجب أن تسير بشكل منطقى نابع من صميم الطبــيعة الســخيفة للشخصيات الجوجولية بغطرستها التى تنهار سريعا تحت وطأة هشاشتها وخوائها وهرائها وأرواحها الميتة).

إلا إنــه فــى مسرحية "الضجيج والغضب" لفولكنر، وفى عمله الأخير "الأبلــه" لديستويفسكى، يختار عن وعى موقفا سلبيا تجاه الأعمال الكلاسيكية، وبدلا من " لعب الرواية" أو "اللعب مع الرواية" تظهر لديه الرغبة فى "الحياة فى فضاء الرواية".

إن المعالجــة المســرحية للعمل السردى ينبغى أن تنطلق من المعرفة الكلية الدقيقة لتفاصيل العمل ككل ــ ليس عبثا شيوع ذلك الأسلوب الإخراجى الــذى يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة فى العرض المسرحى. وعلــى هــذا الــنحو، فعندما نصل إلى عرض " الجريمة والعقاب للمخرج يــورى لوبــيموف، نجــد أن المــتفرج يصطدم فى البداية بمشهد العجائز المقتولات، فى حين يقدم المخرج البولندى أنجى فايدا فى عرض "الأبله" حلا إخراجيا فى شكل ديالوج ــ تداعيات لــ "ميشكين" و "روجوشين" بجوار جثة ناستاســيا فليبوفــنا. أمــا جينوفاتش فيتبنى موقف المتفرج الساذج الذى يقرأ الــرواية للمرة الأولى فى حياته ولا يعرف ما هو الرئيسى فيها وما هو غير الرئيســى، ولا كــيف ستنتهى بشكل عام. وبالتالى فليس أمام هذا القارئ ــ المــتفرج إلا أن يجد طريقه فى فضاء الرواية، بل ويعثر عليه بنفسه ولنفسه دون أى قسر أو إلحاح من جانب أحد.

إن فكـــرة إعطـــاء المتفرج تلك الحرية الكبيرة تنمو، كما يبدو لىَّ، من المـــأزق الذى وقع فيه فن الإخراج لدى المخرجين ذوى الأيدى القاسية حيث المـــتفرج فى هذه الحالة يلعب دور زائر المتحف الذى وُضِعَتْ فيه وللفرجة فقـــط حـــيوانات متوحشـــة وكأنهـــا عوالم الأشياء الحية عند "باشماتشكين"، والكوابـــيس المرعبة عند " تشيتشيكوف "، أو عمليات الجنون عند ك. إ. فى هذا المضمار تفنن المخرج كاما جينكاس حيث أقام بنية مفتوحة وكأنه يستفز المـــتفرج ويحرضـــه علـــى المشاركة فى العرض، إلا أنها فى ذات الوقت مُصَمَمة فى جوهرها على الفرجة السلبية.

التـــناقض الظاهرى هنا يكمن فى أن جينوفاتش أيضا يبدو وكأنه يقدم شكلا من أشكال المراقبة عن بعد (على الرغم من أن الاكتفاء أو التقيُّد بشكل واحـــد ووحيد من أشكال العرض الفنى غير ممكن بالنسبة له). والسؤال الذى يفـــرض نفسه هنا: ألا يتحول موقف الفنان " الساذج " الذى اختاره عن وعى إلـــى حالة من الروتين والغموض؟ إن جينوفاتش لا يريد أن يأخذ فى اعتباره قوانين التلقى المسرحى فى حين أن منطق القراءة المسرحية ودراميتها يبدوان مفقوديـــن بالنســـبة للمسرح(٢). فالجزء الأخير برواية " الضجيج والغضب " يترك انطباعا قويا، ولكنه فى العرض لا يضيف تقريبا أى شئ جديد عن حياة الأبطـــال. فـــى الـــرواية يُقَـــدَّم الأبطـــال إما من خلال وجهات نظر وآراء الشخصـــيات الأخـــرى (الـــثانوية) أو من خلال تيار الوعى الذاتى. أما فى العـــرض المســـرحى يتجلى هذا وذاك فى شكله الطبيعى ومن البداية، ثم أن الكثير من الأشياء التى يجب أن تُحْكَى تدريجيا (خلال عملية القراءة ــ وهنا تكمـــن دارمـــية الرواية !) نجدها منذ البداية واضحة وفى متناول المتلقى أو المتفرج.

لقـــد استخدم جينوفاتش طريقة مسرحة تيار الوعى فى "فلاديمير درجة ثالـــثة" واتضح أنه كان موفقا إلى حد كبير: إذ أن أبطال جوجول ليس لديهم عالم داخلى، بمعنى أنه لا يوجد لديها ذلك الحد الفاصل بين العالمين الداخلى

(٢) بكلمات أخرى يسعى المخرج سيرجى جينوفاتش إلى توحيد كل من النظرتين التأملية والنشطة على حساب الحركة الدرامية على خشبة المسرح ــ المترجم.

والخارجى، بين الوهم والهذيان، بين الفكرة المفروضة والفكرة الواقعية. فشبح الخالـــة الـــتى لـــم فحسب وإنما ماتت وشبعت موتا لا يقل جدارة بالثقة عن المحـــادث الحقيقى (ووفقا لهذا المبدأ: عدم فصل العالم إلى داخلى وخارجى، بنى المخرج فاليرى فوكين ومخرج "باشماتشيكن" إعدادهما المسرحى لأعمال جوجول)، ولهذا السبب أيضا كان الجزء الأول من العرض المُعَد عن فولكنر مـــن أنجح الأجزاء لأنه عكس العالم الملتبس العاصف لـــ "بنجى" المجنون، حيـــث لا يوجد ماضـــى أو حاضر، ولا "أنا" أو "لا ــ أنا". ولكن هذا المبدأ ذاتـــه الذى طُبِّقَ على أبطال ديستويفسكى، جَزَّأ عالمهم الداخلى، ومن ثم كان "الأبله" بالنسبة للمتفرج فى إطار هذا التفسير مجرد قصة مُصَوَّرَة.

إن جيـــنوفاتش فى رغبته من أجل إطلاق حرية أكبر للمتفرج، بتركه وحـــيدا مع مادة فنية صعبة بدون شرح أو تعليق، يفقد جوهر الدرامى. ففى أعمـــال ديستويفســكى الروائية يكاد يكون كل سطـــر صراعا، بينما إخراج جينوفاتش لديستويفسكى ــ ليس صراعا، وإنما انزلاق على سطح النص. إن المخـــرج يـــترك الممثلين فى مواجهة بعضهم البعض مع نص هائل دون أن يقدم الطريقة التى تُمَكِّنهم من استيعابه وتمثيله. وفى أعماله الأخيرة ("عفريت الغابة"، وثلاثية "الأبله") يرفض جينوفاتش التأطير الأسلوبى، ويقدم المسرحية كمـــا لـــو أنها عرضا مستمرا ليس له نهاية وقد صار أبطاله مشهورين سلفا. أولـــئك الأبطال ــ ينتمون إلى فريقه، وهذا وحده كاف لإعطائه الحق فى أن يكون وسيطا بين المتفرجين وذلك العمل العظيم. ومن المهم هنا أن نقارن هذا الوضع بمثيله فى مسرح فاسيليف الذى يختار الأعمال السردية تحديدا وبشكل دائم فى عملية بحثه المتواصل عن جوهر الدرامى.

الأعمال الكلاسيكية فى نظر فاسيليف ماهى إلا ذلك الواقع الموضوعى الـــذى (لكـــى يكشف عن نفسه بنفسه) ينبغى الغوص فيه. الغوص ليس عن طـــريق البعث والإحياء (بتلوينه طبيعيا ونفسيا)، وإنما عن طريق أساليب لها خصوصيـــيتها. ففـــى عرض (مقطوعات من "حلم العم" لديستويفسكى) الذى أخـــرجه فاسيليف فى بودابست ركز بالتحديد على القراءة الجهرية للأدوار. وبالـــتالى كانت شخصيات "حلم العم" مشغولة بالوقائع الكلامية اللفظية وليس بالوقـــائع الحياتية التى تتأسس على تلك اللفظية، والكلمات تلفظ بشكل متقطع

وبدقة ليس كصراخ الروح وإنما كسهام صُوِّبَت مسبقا. ولم يكن على المؤدين هنا أن يصبحوا بالضرورة من شخصيات ديستويفسكى ؛ فقد كانوا يدخلون إلى خشبة المسرح ويخرجون منها كممثلين. وعدم تشابههم أو تماثلهم منذ البداية مع العمل الذى يؤدونه يتأكد ثانية من خلال رفض المخرج تسمية هذا عرضاً مسرحياً، زد على ذلك أيضا أنهم كانوا يدخلون إلى خشبة المسرح الخالية تماما من الديكور وبأيديهم النصوص مرتدين ملابس مما هو متوافر وموجود، وكل ذلك بأداء أدوار غير ثابتة أو مستقرة حيث كان الممثلون المختلفون يقومون بالتسلسل بأداء شخصية واحدة. إن قراءة الأدوار بهذا الشكل تبدو كما لو كانت بروفة، وارتقاء تدريجى إلى تلك الحالة المسرحية المثالية عندما يمكن تقديم الصراع الحقيقى فى العمل الأدبى حيث النكتة عن الأم التى تريد تزويج ابنتها من العجوز الغنى، يمكن هنا، بل ويجب أن تتحول إلى قصة عظيمة عن الواجب والتضحية بالنفس (ولذا ففى ذروة الحوار مع الأم زينا التى لعبت دورها الممثلة ناتاليا كوليكانوفا لم يكن ثمة شبه بينها وبين تلك القروية الساذجة التى تورطت فى أسوأ الحالات وأكثرها وضاعة، وإنما كانت تشبه بطلة تراجيدية حقيقية، سامية متعطشة للتضحية الصوفية). إن ما يسعى فاسيليف إلى عمله يمكن تسميته، على حد تعبيره: "التجربة الروحية الى كتبَت فى أجوائها أعمال ديستويفسكى "، أى الممارسة العملية للوصول إلى الأسئلة السرمدية ــ النهائية والتى من أجلها قد لا يكون ضروريا انتقاء عمل كونى ضخم وكأنه قد وُجِدَ خصيصا من أجل طرح تلك الأسئلة. ولكن فاسيليف يتناول "حلم العم " التى تحوى فى مضمونها الأفكار الديستويفسكية فى شكلها الجنينى، والتى يمكن الوصول إليها بعد إزالة التفسيرات التقليدية عنها.

إن فاسيليف يدعو إلى "اللعب مع الرواية " بدلا من "التعايش مع الرواية ". فبين الممثل والشخصية التى يلعبها، وبين الإنسان والواقع اللاإنسانى الذى يجب الغوص فيه توجد دائما بؤرة توتر وشرخ ما لا يمكن إخفاؤه أو خياطته بخيوط بيضاء (مثلما يحدث بالقرب منا فى المسرح التقليدى عندما لا يستطيع المؤدون القيام بأداء تضاريس النص)، ومع ذلك يتم الانتصار عليها وتجاوزها. كل ذلك يصبح المعنى الأساسى للفعل المسرحى: تجاوز الذات، والخروج إلى الواقع الروحى غير الشخصى. ولذلك بالذات لا

يتظاهر الممثلون عند فاسيليف بالغوص التام فى العمل الأدبى (لأنه يبقى على الدوام القمة التى ينبغى السعى إليها، والاستيلاء عليها). كما أن المتفرجين لا يمكـــنهم أيضـــا أن يكونـــوا دائما مجرد مراقبين سلبيين للحياة السابحة خلف "الحائط الرابع "، وإنما يجب أن يكونوا شركاء متساوون فـــى اللعب.

## أولجا رومانتسوفا

تعتـــبر المعالجـــة الإخراجـــية للنص هى المشكلة المحورية فى علاقة المســـرح بالسرد. وما قدمه أناتولى فاسيليف فى تعامله مع سرد ديستويفسكى عمـــل رائـــع، لأن المخرج هنا يرفض المعالجة الإخراجية أيا كانت. وهو لا يحـــاول أن يعرض على خشبة المسرح جوا لعالم غير مكتمل أو مقتطع من شـــئ ما، أو يقيم علاقات بين الأبطال، بل ويتجنب التفاصيل الطبيعية. وأكثر مـــا يهمه هنا ليس العالم النفسى لديستويفسكى، وإنما قبل كل شئ الطاقة التى تبثها أفكار الكاتب فى تجلياتها الأولى، وتلك القوة التأثيرية الكامنة للحوارات.

إن فاسيليف يخلق ذلك الجو الخاص الضرورى لصنع شكل من أشكال التواصل الشفهى، وبالتالى فهو يعمل على تركيز انتباه المتفرج على الحوار. عندئذ يتغير منهج وجود الممثلين نفسه كما تتغير أمور كثيرة أخرى دون أن يتعرض فقط ما كتبه ديستويفسكى للتحريف.

فـــى مدرسة "الفن الدرامى المسرحى " لا يعترفون بالإعداد المسرحى الـــذى يمزق نسيج النص، ويبسط خيار الكلمات لدى المؤلف. فهناك حوارات كثـــيرة من الروايات والقصص يؤديها الممثلون كاملة دون أن يتخلوا عن أية عـــبارة، ودعونا مثلا نتذكر العرض الموسكوفى "حلم العم " الذى عرض فى فـــبراير ١٩٩٥م. حيـــث خشبة المسرح نصف فارغة، لا يحدها سوى جدار أبـــيض وقـــوس على المستوى الخلفى. يمتد القوس ليصل إلى ما بعد منطقة الـــرؤية دون أن ينفصـــل عـــن الفضاء المخصص للمتفرجين. يُسمَع صدى أصـــوات، وينطق الممثلون الكلمات بحدة ودقة كما لو أنهم يتبادلون الطعنات فـــى مبارزة بالسيوف. كل كلمة بمفردها عبارة عن رسالة مشحونة بالطاقة.

فـــى تلـــك الرســـالة تنشـــط الصورة، بل وأكثر من ذلك ــ تبدأ هذه الصور بالتفاعل فيما بينها على نحو تعبيرى نادر فى أناقته. هنا نسمع أيضا موسيقى غريـُـبة، ونحـــس بشـــكل عضوى بإيقاعها المعقد المحسوب بدقة شديدة. إن الجمـــع بيـــن الكلمات ــ الصور الخاضع لقوانين الهارمونية المفتوحة للنص يحـــتم علـــى الممثليـــن متابعة فكرة ديستويفسكى وهى تنمو وتتطور بشكل متواصـــل. ومن خلال نبرة أصوات الشخصيات التى تبدو فى غاية الشفافية تظهـــر نبرة المؤلف ونبرة الأفكار التى تولد فى الحوار، وهو الأمر الذى لم يألفه المتفرج ولكنه مع ذلك يرغمه على إدراك حقيقة كم كانت الكلمات التى اخـــتارها المؤلـــف دقيقة وصائبة لكى تصل الفكرة. وعلى هذا النحو يتوحد منطق حضور الممثل بشكل مباشر مع منطق المؤلف.

يخصـــص فاسيليف عددا كبيرا من البروفات لتحليل النص، وتقوم هذه الـــبروفات بإرغام الممثلين على إعادة النظر من جديد فى أشياء كثيرة كانت تبدو بالنسبة لهم حقائق مدونة. وبالفعل تتغير أحيانا أفكارهم ووجهات نظرهم. وأحيانا يقوم فاسيليف بالعمل على المشهد الواحد عدة مرات من أجل الكشف عـــن دلالته ومعناه. وبالتالى يساعد الممثل على أن يكتشف فى نفسه مصدر الطاقـــة اللازمة لأداء المشهد، ولكى يخرج أيضا فيما بعد إلى خشبة المسرح ويؤدى دوره.

إن تطور منهج فاسيليف مرتبط بدراسة " حوارات " إفلاطون و "إلياذة" هومـــيروس. لأن الحوار الفلسفى يساعد على فهم وبناء المنطق الداخلى لأى نـــص. والوزن السداسى لهوميروس والذى يتخذ بناء موسيقياً (من المعروف أنـــه توجد إشارات فى اللوائح الإغريقية القديمة للإلياذة تخص مسألة القراءة وتوضح الأماكن التى يجب أن يعلو فيها الصوت أو ينخفض، وتوضح أيضاً كـــيف يمكن تنظيم عملية القراءة على ضوء الإيقاع الموسيقى) يعطى الممثل إمكانية إدراك جمال الكلمة ومن ثم نقله أيضا. كما أن هذا المنهج من شأنه أن يعطـــى الممـــثل إمكانية تقديم أكثر النصوص تفردا وخصوصية على خشبة المســـرح. وعلى الرغم من اختلاف الآراء أحيانا، فإن فاسيليف يحافظ على الشخصـــية الفردية للممثل ويعمل على تطويرها. والأمر الهام هنا هو معرفة القـــانون واحـــترامه، بـــل ويمكن الحفاظ عليه وفى الوقت نفسه الإبقاء على

الممثل كما هو بشخصيته الفردية. ومادام الممثل لا يندمج فى الشخصية، فإنه يجـد نفســه إزاء حــرية داخلية هائلة. حيث أن بينه وبين الشخصية مسافة، وبفضــل هــذه المسافة يمكنه أن يقدم أعقد النصوص فى سهولة وروعة، بل وتقديــم عدة أدوار مختلفة تماما فى العرض المسرحى الواحد مع إيجاد تلك "العشر دقائق" التى يبقى فيها هو نفسه أثناء تتابع هذه الأدوار.

ومــثلما فــى أية لعبة من ألعاب المغامرات، ففى المسرح أيضا توجد قوانين قاسية. وبالتالى فالمعرفة الحاسمة بقواعد اللعبة وقوانينها، كما فى أية لعبة من ألعاب المغامرات، هى تحديداً التى تعمل على تفجير السعادة المتأتية مــن نكــران الذات أثناء الفوز. إن النص الذى يقوم عليه العرض المسرحى يتمــيز دائمــا بنســيج مــرن ومفتوح. وهذا النسيج ليس فيه حدود خطوط وعلامــات دقــيقة وثابــتة بحيث لا يمكن تغييرها، بل يمتلك الإمكانية على الإتســاع مستوعباً فى داخله مشاهد جديدة وتراكيب جديدة للصور والنماذج. ومــن الطبيعى أن يسعى فاسيليف نحو الهدف المعروف والواضح بالنسبة له فقط، ولكنه فى ذات الوقت يوجه بحثه فى اتجاهات عديدة مختلفة. وإذا تخيلنا عــروض "مدرســة" السنوات الأخيرة على شكل نموذج هندسى (هذا الكلام بالطــبع من قبيل التجريد)، فسيكون لدينا ذلك الشكل الضخم الذى يتحرك فى الفضــاء، ومن ثم يمكن أن يبدو مساره المُعَبَّر عنه على مستوى السطح غير موضــوعى ومحــيراً. ومــع ذلك فمن عملية الجمع أو المزج بين الأشكال والأحجــام والخصائص المتغيرة لتلك الأشكال المتحركة فى الفضاء يولد شئ ما سرى له علاقة بجاذبية المسرح وسحره.

## ميخائيل سموليانيتسكى

لعــل العلاقــات التبادلــية الديناميكية المتناقضة بين النص المسرحى والــنص الأدبى قد أصبحت معروفة وشائعة فى عصر الإخراج. وأبرز مثال على ذلك ــ تلك المناقشة التى دارت على حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشــر فى ألمانيا بخصوص طرق إخراج النصوص المسرحية الشكسبيرية. والجديــر بالذكر هنا أن جوته وشيللر كانا من أنصار الاختصار والتعديل فى

مســرحيات شكســبير مسترشــدين فى ذلك بالمعايير الشكلية (طول أحداث المسرحية، وضخامة التراكيب وعدم منطقيتها)، مثلما استرشدا أيضا بالمعايير المضــمونية (الإبتذال فى بعض الأماكن، وعدم معقولية التحولات التى تطرأ علــى الأحــداث، وعــدم فهم الحيثيات والدوافع). كانت هذه النقاشات إحدى الشواهد الأولى لظهور إشكالية شيخوخة الأعمال الخالدة.

يمكــن القــول بأن العلاقة المقدسة، على وجه التحديد، التى كانت موجودة آنذاك تجاه شخصية المؤلف واسمه قد أعطت إمكانية للتحكم فى نصوصه. بيد أن هــذه الإمكانــيات تختلف من حيث المبدأ عن تلك التى وجدت قبل عملية ترسيخ وضــع المؤلف (فى العصر الإليزابيثى). وبالتالى كان يتم تفسير عمليات السطو المتفشــية آنذاك على النصوص بأنها مجرد ميل أو اهتمام بهذا الموضوع أو ذاك من تلك الموضوعات المتداولة التى لابد من تكييفها وإعدادها لتتلاءم مع إمكانيات فرقة محددة فى ظروف محددة. وفى وقت متأخر بعد ذلك (بالقرن التاسع عشر) نرى شيئا ما من هذا القبيل فى عروض الفرق المسرحية الجوالة حيث خضع كل الإنــتاج الدرامــى مــن الدرجة الثانية ــ لمؤلفين مغمورين ــ لعمليات الترجمة والتغيــير والــتقديم والتأخــير فى الأحداث. والمقصود هنا بالإنتاج الدرامى من الدرجــة الثانــية هــى تلك المسرحيات الأجنبية المهملة أو المعاصرة. وبكلمات أخــرى، كــان مدخــل الــنص أو ما يسمى باستهلال النص هو الأساس البسيط للموضــوع، وقــد اســتمر ذلــك بدرجات متفاوتة حتى وقتنا هذا بين المسارح والمؤلفيــن المعاصــرين (مــا يزال هذا الأمر موجود عندنا بدرجات متفاوتة). والوضــع مختلف تماما بالنسبة للعلاقة مع المؤلفين الكلاسيكيين. حيث أن تكييف نصوصهم وإعدادها لتتلاءم مع متطلبات المسرح يمكن تعليلها بالرغبة فى تخليص العمــل مــن التفاصيل الآنية والإبقاء على العام أو الإنسانى الشامل، والتى يرى المُنظِّرون من أمثال جوته أنه ذلك العمل الذى لا ينطوى على حبكة أو موضوع، وإنمــا أفكــار المؤلف. وهكذا يتبلور المفهوم عن أسلوب المؤلف العظيم ــ ذلك الأســلوب الــذى يعادل الفكرة الكونية والقادر على إعادة تحديد أسلوب العرض المسرحى (المعالجة المسرحية).

إن الــروايات العظــيمة ــ تلك "الشعاب المرجانية المضطربة الهائجة بالآلاف المؤلفة من الأهداب (POLYPUS)" على حد قول أورتيجا جاسيت ــ

تعطـــى المسرح ذلك الإحساس بوهم الفكرة التى لا تُستَنَفَد والذى بدونه يمكن أن تبدو العلامات المسرحية مغرقة فى المادية والتقريرية. وبالتالى فالاستناد ـ المعالجــة الدرامــية ـ لــرواية مشهورة ترفع بحدة من رصيد العرض المســرحى وقيمته: كما لو المتفرج مدعو لرؤية الجزء الطافى فقط من جبل الجليد متجاهلا تماما ما هو تحت سطح الماء (وهو الجزء الأكبر والأفضل)، لــيس فــى السينوجرافيا أو فى الممثلين والمؤثرات وإنما فى كل ما هو غير مــرئى ـ قــراءة المخرج للرواية. لأن المخرج بالذات هو المدعو لاستخدام الــرواية كوســيلة لإعطــاء العــرض المسرحى حجمه الفكرى وبعده غير المسبوق. مثل هذا الفقه الإخراجى (أى عند تقديم توليفة من نصوص مختلفة للكاتــب علــى خشبة المسرح يحدث أحيانا أن تكون هناك بعض منها مقحمة على العرض لتبرز فقط القدرة على تجسيد عالم الكاتب ـ المبدع كله) يقابله فقه إخراجى مضاد لمجموعة أخرى من المخرجين الذين يعملون على تقطيع نســيج الكلمة وتمزيقه من أجل مهام مسرحية خالصة. كلتا الجماعتين تلتقيان فــى تجــارب أحــد رموز الإخراج وهو فيسفولد ميرخولد. والواقع أن كلا المفهوميــن يــتلاءم مــع السرد ـ فهما يمثلان طرفين لتلك العملية التى تم وصــفها فــى مصــطلحات عــالم اللغة الأمريكى هارولد بلوم. ففى أعماله المكرســة لشعر السبعينات قام بمناقشة ميكانيزم العلاقة المتبادلة للمؤلف مع أســلافه. تلــك العلاقة ـ حسب رأى بلوم ـ مبنية على أساس عملية تنحية المصدر أو التضييق عليه، وهى العمليــــة الناتجة من "القــراءة الملفقـــــة" (MISREDING). فى مثل هذه العملية يتماهى الكاتب بسلفه وينسلخ عنه من أجــل إثــبات الــ "أنا" الخاصة بالمؤلف. وفى العمل الأدبى توجد دائما آثار لعملية التأثُر، وكذلك آثار لتجاوزها (من الأمثلة الكلاسيكية المحلية ـ العلاقة المتــبادلة بين كل من بوشكين وبايرون، وبين ليرمونتوف وكل منهما). وإذا أخذنا مفهوم بلوم بعين الاعتبار، وقمنا بالتركيز ليس على قضية "التأثير" غير المحلولة عمليا، وإنما على قضية " العلاقات الجدلية النصية "، لأمكننا تطبيق هــذا المصــطلح على مجمل العلاقات الجدلية بين جميع الفنون. وعلى سبيل المــثال فى سينما العشرينات (جريفث، إيزنشتين) التى قامت بتضييق الخناق علــى المسرح وهو الذى كان أحد مصادرها، واستبدلته بالشعر أو السرد ثم نالت استقلالها الكامل بعد ذلك. وذلك ينطبق أيضا على العلاقات التبادلية بين

مسرح القرن العشرين وأدب القرن التاسع عشر: تراوحت هذه العلاقات بين المبالغة المتطرفة فى تقدير دور الرعيل الأول (نميروفيتش دانتشينكو فى مسرحية " الأخوة كارامازوف "، وميرخولد فى "المفتش العام" و "صاحب العقل يشقى") والإستخفاف به وبإنجازاته (لدى تائيروف وآرتو) ولكن فى كل الأحوال ثمة علاقات متبادلة.

أما الجديد، الذى يظهر فى علاقات المسرح بالأدب فى نهاية قرننا هذا، فهو مرتبط بثلاث حالات.

الحالة الأولى ــ وهى الأشمل ــ انتشار وسائل الاتصال Media التى تتلاءم مع متغيرات اجتماعية محددة: انهيار البنى الاجتماعية العمودية والتراتبية.

الحالة الثانية ــ وهى مسرحية ــ تتفق مع الأولى: تدنى وضع المخرج، والإنتقال إلى عصر ما بعد المخرج.

الحالة الثالثة وتتعلق بمبدأ شيوع النصوص الكلاسيكية ذاتها، والتى تبدو وكأنها قد تأصلت فى الواقع وأصبحت مثل الظواهر الطبيعية. وبالتالى شكلت الثقافة عالما منفصلا موازيا للطبيعة.

إن ضعف موقف المؤلف فى العرض المسرحى والتوجه نحو تأصيل النصوص الكلاسيكية وجعلها مثل الظواهر الطبيعية أدى إلى بروز مؤثر غير متوقع: اللغة المسرحية التى تمت صياغتها وأصبحت مستقلة فى نهاية القرن صارت فى حاجة إلى تأكيد جديد لخصائصها وملامحها المستقلة. ومن ثم جاءت الأعمال الكلاسيكية لتضمن هذا الاستقلال وتحافظ عليه. وقد تكون علاقة اللغة المسرحية بالنص المسرحى غير مرئية أحيانا إلى درجة يمكن أن تبدو معها منظومة العلامات المسرحية وكأنها هى التى بُنِيَت أولا ولها الريادة قبل أن يضاف فيما بعد الجانب الأدبى. هناك أيضا الإعلان المسرحى الذى يخلط النتيجة بالسبب، تماما مثل الحلم عند فرويد، حين يشير هذا الإعلان إلى أن العرض مقتبس عن عمل سردى. مثل هذا الانطباع ملفق أيضا مثل الانطباع المعاكس: كما لو أن العرض المسرحى مجرد محاولة أخرى تالية

لتفسير المصدر الأول العظيم "العمل السردى" (محاولة محكوم عليها بعدم الإكتمال، ولكنها مع ذلك تستمد كل عظمتها وجدارتها من المصدر الأول).
الواقع أن تعامل كل من الإتجاهين الطليعى أو المحافظ مع الأعمال الكلاسيكية يبدو اليوم تقليدياً، حيث أن كلا الطرفين يلتقيان (الدليل على ذلك أن المخرج الطليعى سيرجى سولوفيوف قدم كلا تمرينيه عن تشيخوف مع فرقتين تنتميان إلى المسارح التقليدية: فرقة المسرح الصغير، وفرقة اتحاد ممثلى طاجانكا).

هناك أيضا، ورغم ذلك، عروض تحاور السرد. وهذا الحوار يوفر فرصا جديدة للتداول الحر للأفكار المسرحية. والذين يقفون وراء هذه العروض ينطلقون عن وعى وإدراك لما سبق ذكره: تحرير النصوص الكلاسيكية والتى بفضلها ستكتسب الموضوعات والإستعارات والشخصيات وخصائص الأسلوب طابعاً ووجوداً مستقلاً. مثل هذه الطريقة فى العمل مع المصدر الأول تتجلى فى عروض المخرج كاما جينكاس عن أعمال ديستويفسكى ــ (نلعب " الجريمة) و (ك. إ. من " الجريمة "). ولعل أهم ما يميز هذه العروض هو عدم الإستكمال التركيبى أو بالأحرى أنها تجزيئية. أى أن المخرج يعمل على أجزاء من الرواية وليس على الرواية كلها، ولكن لا ينبغى تفسير مثل هذه الطريقة على أنها مجرد محاولة بسيطة للتركيز على موضوعات ومسارات بعينها من أجل تطويرها. فالميكانيزم المطبق هنا أكثر تعقيداً حيث أن عروض جينكاس تشكل صورة خاصة ــ صورة المتفرج القادر على معايشة ما سمى بتحرير النص ــ أى النص فى وضعه الجديد ــ باعتباره حالة فقدان. فقدان لإمكانية مناقشة الرواية ككل. وفى واقع الأمر، فحدود العمل الأدبى تختلط فى حالة العمل المتتابع والمكثف للميكانيزمات الثقافية التى تدعم وضع العمل الأدبى الكلاسيكى وتحديداً عن طريق تجزيئه إلى اقتباسات واستشهادات. فالمتفرج يعرف نص العمل الأدبى فى عمومه كوحدة، وبجميع ما يحيط به من: ميتا ــ نص و إنتر ــ نص. أى بطبقاته الثقافية المختلفة (الحديث يدور هنا ليس عن المعرفة التفصيلية عن ظهر قلب وإنما عن معايشة الخداع أو التضليل ذاتها، كتلك التى يذكرها الكاتب هيرمان هسه فى " اللعب بالخرز ". وما يجربه جينكاس فى عروضه المسرحية من اختزال عناوين الأعمال الأدبية إلى كلمة واحدة، واختصار

اســم الشخصــية إلى الأحرف الأولى يقدم مثالا على التلميح الذكى الذى يتم الــتقاطه بســرعة علــى ضوء الإستشهادات اليومية التى نأخذها من الكتاب الكلاسيكيين والتى يصور أيضا من خلالها الشاعر مندلشتام بطل كتابه "حديث عــن دانتى"). والتظاهر بأنه فى إمكاننا اليوم تقديم عمل أدبى ــ مرة ثانية أو كالمــرة الأولــى بالضبط ــ يعنى أنه لا مفر من الوقوع تحت تأثير التقليد. ولكن عندما يتم اقتطاع جزء معين من العمل الأدبى، فإن المخرج والممثلين والمتفرجيــن ينتقلون من الكل إلى الجزء. وعملية التحليل هذه؛ تحليل الجزء أولاً تــبدو كمــا لو كانت عملية إعادة إنشاء العمل الأدبى، وهى مماثلة تماما للعملــية التى يقوم بها عالم الحفريات الذى يعيد تجميع عظام حيوانات ما قبل الــتاريخ ــ هــذا الإرتقاء من الجزء إلى الكل هو بعينه عملية تركيبية بحتة. وبالتالى فمهمة التحكم المسرحة بالنصوص الكلاسيكية، والمسؤولة عما يسمى بالمعايشـــة المضللة، تصل إلى التوحيد المزدوج للعبة انعكاس الكل فى جزء ممــا أقتُــبِس من المصدر الأساسى. بيد أنه من الخطأ الاعتقاد بأن العروض الــتى نتحدث عنها مصممة سلفاً من أجل المتفرج المُطَّلِع. ويوجد رأيان على عكــس ذلــك. الأول هــو أن حالة المعايشة المضللة بشكل عام أمر ليس له علاج. فمن وجهة نظر الثقافة المعاصرة ليس من المهم إطلاقا أن يكون هناك شخص ما قد قرأ رواية ديستويفسكى بتمعن، أو أن الرواية قد قُرِأت حتى من أساســه. الــرواية موجودة، وبمعنى ما محدد لا يمكننا ألا نعرف ذلك. ولكن الأمــر الآخــر هو أن نستطيع أن نكون خارج الرواية ــ باعتبارنا قراء أو محادثيــن أو شركاء أو مفسرين. ومن الممكن أيضاً، على الرغم من أننا لم نقــرأ، أن نشــعر داخلــيا ــ بأنــنا إحــدى الشخصيات. إذن فمَنْ، مِنْ غير الشخصيات، لم يقرأ الرواية؟ ومن لا يعلم كيف ستنتهى؟ تلك الحقيقة موجودة فــى (نلعب "الجريمة") حيث الشخصية المضادة ماركوس جروت ــ الأجنبى كــان يــنجح دائمــا فى إخراج راسكولنيكوف خارج حدود الرواية معطياً له وظيفة المراقب ــ القارئ ومؤلف سيرة حياته. فى البداية ظهر جروت حاملا الكتاب بين يديه، وبدأ بقراءة الفقرة الأولى. فغر الدَهَّان فاه بمجرد أن سمعها. رفع جروت عينيه عن الكتاب ونظر إلى الشخصية ــ شخصية الكتاب ــ، ثم قــال فى لوم وتأنيب: "(ديستويفسكى. " الجريمة والعقاب ". يا للخجل، روسى ولم تقرأها!).

إن مثل هذا التركيب ــ المرآة ــ أو البناء العاكس ــ لابد وأن ينشأ داخل مثل تلك العروض المسرحية. ولكنه من البديهى لا يعتبر شرط كافى لإنشائها أو فهمها. من الضرورى أن تضاف المعايشة المُضَلّلة إلى المعايشة "الوجودية" التى يمكن وصفها بأنها محاولة السعي للوصول إلى المشاعر الحقيقية الأصيلة من خلال تقليدها. ولعله ليس عبثاً أن يختار المخرج كاما جينكاس، من رواية ديستويفسكى، قصة المرأة المجنونة: الأرملة الفقيرة وأولادها الجائعين. ليس فى العرض إشارة إلى العصر، فالملابس والإكسسوارات تدل على عصرنا الراهن. إذن لماذا لم يختر المخرج نصاً مسرحياً معاصراً؟ وبالتالى فقد يكون من المناسب هنا التذكير بتجربة المخرج كاما جينكاس فى التعامل مع مثل هذه الأعمال ــ مسرحية " عربة القطار " التى عرضت على خشبات مسرح موسكو الفنى.

ثمة من يعتقد بأن الاهتمام بالمسرحية المُسَجَّلَة (نسبة إلى جهاز التسجيل) مثل " عربة القطار " يعود إلى الرغبة فى عرض ما لم يكن قوله مباشرة ــ مثلا ــ على صفحات الجرائد ــ على خشبة المسرح. لذلك فإن تقادم المسرحيات التى كانت تتناول الحياة اليومية، يُفَسَّر بتقادم الموضوعات والمواد التى أصبحت تعرض اليوم بكثافة فى وسائل الإعلام. إنهم فى مثل هذه الحالة ينسون أن مفهوم " حقيقة الحياة " فى ذلك الوقت لم يُشر إليه فى الصحافة. بل ربما على العكس من ذلك، كانت " حقيقة الحياة " هذه بالنسبة إلى المثقفين مشحونة تماماً على المستوى الثقافى وتُولِّد أوهاماً عديدة وتداعيات ومتوازيات تاريخية. لهذا السبب فإن " المسرحية المسجلة " فُهِمَتْ ليس على أساس كونها مادة إعلامية غير ملائمة، وإنما كحقيقة فنية فى وقت كان الفن الحقيقى فيه هو الذى ينهض على مادة تغيب عن صفحات الجرائد. ولقد خلق هذا الغياب مستوى أو بعداً ثانياً ضرورياً لكل عمل فنى، وبالتالى أفسح المجال أمام المسرحية التى تتناول موضوعات من الحياة اليومية لتأخذ مكانها فى فضاء الفن، مع العلم بأن فقدان هذا المكان يرتبط ليس فقط باختفاء الفكرة بين الكلمات، ولكن أيضا بسبب أن وسائل الإعلام المعاصرة تدعى أحقيتها فى ذلك من خلال المسلسلات التلفزيونية حيث تمييز هذه الأخيرة عن التقرير الوثائقى صار أمرا فى غاية الصعوبة.

ولذا فلكي نوفر للمتفرج مثل هذه المعايشة (ومن المشكوك فيه أنه قادر علـــى شئ آخر غير ذلك) يجب علي المسرح أن يمتلك واقعيته هو، وإيهامه هـــو، اللذين سيكونان مناقضين تماماً لوسائل الإعلام الجماهيرية: كل ما يبدو فـــى وسائل الإعلام واقعياً (البشر الأحياء، والتفاصيل الحياتية) سوف يظهر فـــى المسرح شرطياً (الممثلون، والإكسسوارات)، أما أساليب وطرق وسائل الإعـــلام الإيهامـــية (الســـيناريو المبنى على أسس واضحة بشكل أو بآخر، والفضــــاء الـــذى تنظمه الكاميرا) سوف يكون فى المسرح مرهونا بحقيقة ما يجرى (الفضاء الواقعى، والنص الكلاسيكى الحقيقة).

إن التأثـــير الجســـدى الحَرْفِى الذى يصدم الكثيرين فى عروض كاما جينكاس يمتلك طبيعة معقدة للغاية. ويكاد النص النثرى الكلاسيكى يلعب هنا الـــدور الرئيسى، وهو بالذات الذى يحرر المتفرج من وسائل الإعلام، ويعمل علـــى توثيق انتماء الفرجة الراهنة إلى فن المسرح وفى الوقت نفسه يضمن فنيـــته وعدم مباشرته. إنه لا يبرهن على طبيعته فحسب وإنما يحمى حصنها الأخـــير، جزيـــرتها فـــى بحر من التزوير. فى تلك المواجهة بين المسرح ووســـائل الاتصـــال والإعلام من المهم جدا للمسرح ألا يتراجع عن اكتفائه الذاتـــى، وعن عزلته. وهنا نعود إلى نقاش الرواية الكلاسيكية وعالمها الذى وصـــفه أورتـــيجا جاسيت بالنموذج المغلق أو المنكفئ، حيث أن الرواية بهذا المعـــنى أفضل من المسرحية المعاصرة والكلاسيكية لأن الدراما دائما منكفئة علـــى مـــتفرجها. وبصرف النظر عما إذا كانت الدراما تأخذ فى حسبانها رد الفعـــل الســـلبى أو الإيجـــابى للمتفرج، وعملية التفكير والاستيعاب ــ يظل المـــتفرج مراقبا مُقَوِّما دخيلا سواء كان يعايش ما يجرى أو منفصل عنه. إن المســـرح الجديـــد يخلق ذلك الفضاء الذى يبدو كما لو أنه مسجون تحت ذلك الغطـــاء المُحْكَم الذى لا يُخْتَرَق لهذا المعطف الدخيل. هنا، أن تكون متفرجا فـــى هذا المسرح الجديد، يعنى أن تندمج فيما يجرى وتعايشه، وأن تقف على قدم المساواة مع ذلك الحالم الذى يجسده كل من أبطال العرض.

وفـــى الـــنهاية، فالســـرد يقدم للمسرح ورقة إبداعية أخرى رابحة فى صراعه مع وسائل الإتصال والإعلام. وهو فى الواقع، وهذه مفارقة، يضعف مـــن عملـــية الشفاهية الخاصة بلغة الرواية، ويساوى الكلمة مع كافة عناصر

العـــرض الأخـــرى. وذلك لأن الكلامى، وهو أساس السرد، ضعيف دراميا وغـــير مـــثمر مسرحياً حيث التاريخ أو الأحداث المسرودة يمكن قراءتها فى كـــتاب (لـــنأخذ بعين الاعتبار أيضاً أن النثر متعدد الأصوات، ومتعدد وسائل التعبـــير، وهو هنا أضعف ارتباطا بالحدث من الحوار فى الدراما، ولذا فإنه مـــن الأســـهل أن يـــترجم إلى لغة غير كلامية) هذا من ناحية. ومن الناحية الأخـــرى فـــإن الشعرى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة هو لغة إيمائية مرنة من حيـــث التعبير ويُعَدُّ تركيبها اللغوى جوهر الإيماءات النصية. وكما كتب ب. م. إيخنـــباوم فـــى مقالته الشهيرة " كيف كُتبَ معطف جوجول "، فإن هجاءه الحكائى (والنص الفنى فى عمومه) يفترض أن أهمية وجود شخصية المؤدى، لأن الـــنـــــــص الجوجولـــى " يمتلك نزعة ليست فقط مجرد نزعة سردية، ولكـــن أيضا نزعة حركية تعبيرية لإعادة إنتاج الكلمة المسرودة، وأن الجمل تتـــتَقَى وتتوالى ليس فقط على أساس الحديث المنطقى، وإنما أيضا وفق مبدأ الحديث التعبيرى الذى تلعب فيه الحركة والأداء والتعبير الصامت والصوتى دوراً له خصوصيته".

إن جعـــل هذه التعبيرية مادية، وجعل الشخصيات المؤدية مادية أيضا (وليس فقط الكشف عن طبائع الشخصية التى تتضح ملامحها أكثر فأكثر) هو الذى يميز العروض المسرحية المعاصرة المأخوذة عن أعمال سردية.

أحـــد الأمـــثلة الأخيرة هو عرض "باشماتشكين"، عن قصة "المعطف" لجوجول الذى لعب فيه الممثل ألكسندر فيكليستيف الدور الرئيسى، حيث يتم تقديمه كقراءة وفقاً للموضوع وخط الأحداث المعروف، وفى نفس الوقت فإنه يُقَـــدَّم كـــتقويض للفواصل بين الكلمات ونشوئها من الإيماءات الكلامية. إن الإيمـــاءة المســـرحية تقلـــص مســـاحة الكلمة وتزيحها، ثم تولدها من جديد. والعلاقات التبادلية بين النص المسرحى والنص الأدبى المقروء "قراءة ملفقة" تصـــير واضـــحة ومتوترة. وهكذا فإن اهتمام المسرح الذى لا ينتهى بالسرد يؤكـــد طوباويـــة السعى أو التوجه نحو المسرح غير الأدبى. وبالتالى فهناك خطأ فى التسلسل التاريخى بالمسرح الحديث حيث يتم إسقاط الأدب والانحناء أمامه بمهابة واحترام، واستخدام العمل الأدبى كوسيلة تعبير إخراجية ووجهة نظر تتناول كشف فكرة العمل كهدف وحيد للعرض المسرحى.

لقــد أصــبحت العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن علاقة شراكة وإثراء، ومزاحمة الأول فيها للثانى لا تحمل إطلاقاً طابع "القتل"، وإنما طــابع اللعــبة الفنية المشحونة بالتغيير والتبديل على كل الجوانب. وعلى أية حال فإن تركيز المخرجين على النثر الوطنى ــ المحلى يبدو مبالغاً فيه. كما أن التناول الميكانيكى وعملية التحكم فى النصوص يضعف ويستنفد إمكانياتها التمثيلية، ويهدد بالانحلال والسقوط فى أعمال مخادعة وعقيمة فنيا بحجة نفاد عناصــر الجمــع. ومــن أجل إثراء خيال الإمكانيات اللانهائية ــ وهذا أحد أهداف الفن ــ من الضرورى على أية حال العمل على إيجاد دراما معاصرة منفتحة وإن كانت حتى غير مكتملة.

## أولجا يوجوشينا

جــرت العــادة على الربط بين تلك الكومة من التفسيرات التى ملأت المســرح فى هذه الأيام وبين غياب المسرحيات المعاصرة الجيدة (ثمة رأى آخــر يقــول أن كــثرة التفســيرات والقراءات هى التى طردت المسرحيات المعاصــرة). وقد يكون الأصح هو افتراض أن المخرجين يلجأون إلى عملية المســرحة والإعــداد لــنفس السبب الذى يجعلهم لا يُقبلون على تقديم أعمال المؤلفيــن المعاصــرين. ولعل الأكثر منطقية أن نرى فى كلا الرأيين وجوها مــتعددة لعملــية واحــدة تتعلق بتوسيع السياق الذى يجرى فيه تلقى العرض المسرحى. إن التاريخ السابق للنص (الصيغ ــ الأبحاث ــ المناقشات ــ الفهم ــ إعادة الفهم ... إلخ) تثرى بشكل أو بآخر عملية تلقى المعالجة المسرحية، والتــنافر المدمر بين المسرح والدراما المسرحية المعاصرة ليس سوى نتيجة مباشرة لهذا السبب. ومن هنا فعلى الكتاب المسرحيين فى الوقت الحاضر أن يقومــوا بعملــية مفاضــلة ــ منافسة ــ ليس فقط مع كمال النص المسرحى الكلاســيكى، ولكن أيضا مع طاقاتهم التى عملت على إثراء الأفكار المتولدة من هذه النصوص.

فى إحدى قصص بورخيس توجد صفحة من رواية "دون كيخوت" لبيير ميــنار تمــت مقارنــتها بصفحة مماثلة من نص سيرفانتس، وأجريت مقابلة

للظـــروف الثقافـــية المحيطة بالنصين والنبرة الخاصة فيهما. أما الشئ الذى أُضـــيف عـــند بورخيس هو بمثابة الإعتراف بتلك الإستحالة المبدئية لعملية الـــتَكرار الحـــرفى: فـــى كل مرة ثمة تغيير فى المعنى وفقاً للسياق. وإحدى الدلائـــل علـــى أن نص مينار المنطوى على شحنة أكبر، بالمقارنة مع نص ســـيرفانتس، هـــو أنه بين هاتين الصفحتين كان يقع زمن تاريخى هام امتلأ بأحداث متنوعة بما فيها نص سيرفانتس نفسه.

لقـــد أصبحت كلمة سياق أحد المفاهيم الأساسية لثقافة القرن العشرين. والنظر إلى الثقافة كمتحف ملئ بالمعروضات، هو شعور يستعبد فنانى القرن العشـــرين. ولقـــد عبرت الشاعرة أنّا أخماتوفا عن هذا الإحساس فى سطور بســـيطة " ... ولأن الأوراق لـــم تكفنى / أكتب على مسودتك / وهكذا تأتى الكلمــــــة غريبة".

إن كـــل عمـــل فنى يعى ذاته بحواشى وعلامات على أرضية التقاليد الثقافـــية. والعـــرض المسرحى يكف، تدريجياً، عن كونه عالماً مكتفياً بذاته، وعـــن كونه شئ جامع شامل يطرح نفسه كهدف بذاته ولذاته فى حلقة مغلقة، وإنمـــا كجزء من العرض الكبير الذى يقوم على ملايين الخشبات والساحات. العـــرض المســـرحى يُبْـــنَى كـــنظام اقتباسات ورسائل ومفاهيم إلى المتفرج "المتـــنور"، وموجهـــة خصيصـــاً إلى ذلك العارف القادر على فك الشيفرات الواضـــحة والغامضة، والإقتباسات والأوهام. وعندما قام أحد أبرز الممثلين الشـــباب، إيجور لارين، بتقديم مسرحية " يفجينى أونيجين " لبوشكين، أطلق على العرض تسمية " رسوم على الأرض ". آنئذ كان المتفرج أو المتلقى ليس فقط حافظا النص البوشكينى عن ظهر قلـــــــب (الأمر الذى يتيح له بسهولة إمكانية ترديد أشعار بوشكين والتمتمة بها أثناء العرض)، وإنما كان لديه أيضا تصـــور عـــن الأعمـــال والقراءات السابقة (ياخنتوف يورسكى) وهذا بدوره يســـاعده على تقويم حجم الإبداع أو التجديد فى الوسائل أو النبرة التى تحرك تصـــورنا عـــن الـــنص الكلاسيكى. العرض مبنى على اللعب بقوانين التلقى البســـيطة الـــتى تشـــكلت حول " يفجينى أونيجين ". وعلى هذا الأساس فهو يكتسب معنى فقط من خلال مرآة الذين سبقوه، والذين تمتلئ بهم ذاكرة نص بوشكين.

والآن لنتوجه إلى مثال آخر مناقض للمثال السابق.

إن سيرجى جينوفاتش يتمتع بسمعة المخرج الطيب البسيط الذى يعرف كـيف يقرأ العمل الكلاسيكى كما لوأنه يقرأه للمرة الأولى، أ ليس كذلك؟ فهل عـرض " الأبلـه " لا علاقـة له فى الواقع بالعروض الأخرى المقتبسة عن أعمال ديستويفسكى؟

لقد بعث جينوفاتش أبطال " الأبله " ورفع من قدرهم بتخليه عن التركيز علـى المثلـث المـيلودرامى المعروف. والواقع أنه استخدم واحداً من أكثر الأساليب الفنية استخداماً وقوة فى الفن المعاصر: أسلوبٍ غياب المُتَوَقَّع. ولقد قـام عـرض " الأبلـه " ــ علـى مسرح " ماليا برونايا " ــ كله على هذا الأسـلوب. وكـان مـن المفـروض استحضـار التقالـيد القوية للعروض الديستويفسـكية الميلودرامية، والعرض المتقن بشكل مطلق لمَشاهد التمزقات العاطفـية، والحـب ــ الكراهـية " الشـفقة أقوى من الحبّ " لكى يستطيع جيـنوفاتش، وبدون عوائق، ضبط خط الحب وتحويله إلى تلميح يكمل رسم السـياق التقليدى. ويمكن القول أن جينوفاتش حين ابتعد، على طريقته، وترك مسـافة فاصـلة بينه وبين التقاليد المسرحية، استطاع أن يبنى عروضه على اللعب مع العروض السابقة المتنوعة.

أمـا بالنسـبة للمخرج كاما جينكاس، فقد كان من المهم له فى عرضه "ك.إ" لـيس فقط قصة المرأة التى فقدت زوجها، وإنما كل الأشياء والتفاصيل فى مجموعها التراكمى المترابط والمنظم، والتى تسلط بقعة خاصة من الضوء على شخصيات العمل الأدبى الكلاسيكى. لقد كان فى حاجة إلى ذاكرتنا التى تعـرف التفاصيل الضخمة لرواية " الجريمة والعقاب ". كان فى حاجة ماسة إلـى راسـكولنيكوف، وسونشـكا التى يوجه حضورهما المتفرج وينقله من تفاصيل قصة إلى قصص أخرى، وأحداث أخرى.

إن السـياق الـذى يتسـع يعمل على تغيير الفرجة المسرحية نفسها. فالمـتفرج فـى المسرح المعاصر يبدو وكأنه خارج الأقواس، ومستثنى من الفعـل المسـرحى الخـاص بـه. ولم يعد هناك فضاء المتفرج ــ حيث يتم

استخدامه الآن كمكان للعرض، أو كخشبة مسرح، وتبدلت المقاعد المريحة المعهودة بأشياء ما أخرى غير مريحة على الإطلاق. ويتجلى الشكل غير المريح والغريب لحضور المتفرج فى تلك الكراسى المبعثرة هنا وهناك، والموضوع بعضها على خشبة المسرح نفسها، وتلك المقاعد القاسية، كل ذلك يؤكد على عدم شرعية المكان المشغول. ويصل الهجوم إلى وقت المتفرج ـ الإستراحة. لقد أصبح يُنْظَر إليها كفترة صمت مدروسة (وأحيانا كاستراحة تقنية)، وعلى المتفرج أن يتخيل، من حيث المثال، أن العرض يجرى من دونه، دون الإعتماد على حضوره، وأنه سيبدأ من دونه، ومن دونه أيضا يستمر.

من هنا يصبح تركيب الأفكار وتنضيدها شيئا ما يشبه قشرة الكهرمان الذهبية التى تلتف حول الذبابة التى تقع فيها (فى حالتنا هذه نعنى وبشكل غير مباشر الأحداث التى تجرى فى العرض المسرحى). هناك حاجز شفاف يفصل الأحداث الجارية عن المتفرج، بالضبط مثل البيت الزجاجى الذى تنمو خلفه مملكة غير مرئية وبقدر ما هى جميلة، بقدر ما هى غريبة. وعلى ضوء ذلك يبدو لى أن وضع المتفرج غير واضح فعليا وبشكل كاف بالنسبة لمسرح اليوم، أو أنه من الممكن أن يكون غير مبال بحالة المتفرج المسرحى. إنهم لا يحاولون تسليته أو تعليمه، ومن ثم فقد كف عن كونه شريكاً أو حتى متلقياً. إنه ـ المتفرج ـ المتأمل لأحلام الآخرين، والمشاهد لحياة من نوع آخر، والمراقب المتواجد أثناء لعبة الإنعكاس قوائم الأزمنة والثقافات والأصداء والأشكال.

وفى نهاية الأمر، من الوارد جدا أن حيواتنا ـ ليست سوى معالجة لموضوع مثالى، حيث الإنعطافات المفاجئة والإحتمالات والحيثيات توَسِّع إلى ما لا نهاية المعانى والدلالات التى لا حصر لها والتى توجد خارج زمان ومكان النص الإلهى.

إن الـــتوق إلـــى عملية الترميم التى سيطرت على البلاد كلها قد وصل أيضاً إلى المسرح. وخرجت من " الموضة " العروض المسرحية المبنية على المعالجات الجريئة والمثيرة للنصوص المسرحية، أو تلك التى كانت تقوم على عملـــية المونتاج النشط لنصوص مختلفة. اليوم، أصبح المدخل الأكثر حذرا وعـــناية، هو المدخل النشط والفعَّال إلى المصدر الأدبى الأول، ذلك الذى لا يســـمح بالتصـــالح مـــع الســـقطات الأسلوبية التى لا مفر منها فى "الكولاج" المســـرحى، أو فـــى فرض وجهة النظر الإخراجية على المؤلف. فالمخرج يصـــمت ويصـــغى إلـــى صوت النص، لأنه من المعروف أن السرد بالذات (مـــنظومة الكلمـــات المغلقة بالنبرة الواضحة للكاتب) هو الذى يجذب اهتمام المخرجين المتفانين، حيث الكلية المغلقة للرواية أو القصة التى تحيا بقوانينها الخاصة غير المرئية للمسرح تفرض متطلبات خاصة على الإنسان الذى يريد تجســـيدها علـــى خشبة المسرح. وبالتالى فالمخرج اليوم، فى إطار العلاقات الآنية بين السرد والمسرح، يأخذ على عاتقه دور الوسيط المتواضع والمترجم ونصـــير الأصالة المُلْهَم، لنكتشف فى النهاية أن عملية معالجة النص الأدبى على خشبة المسرح تخلى المكان لترميمه.

وهكـــذا، فالمخـــرج يقرأ الرواية. وسنحاول أن نتصور كيف يستوعب خـــياله مجـــال الإمكانـــيات الجديدة الممتدة بين صفحة الكتاب وفراغ خشبة المســـرح. هنا ينفتح طريقان أمام المخرج، ولنطلق عليهما اصطلاحاً: إعادة القراءة، وإعادة الكتابة.

الطريق الأول: مطروق وممهد، ومعروف جيداً من قبل المسرح. وهو يـــتوغل فـــى عمـــق السرد مخترقاً الكتلة الأدبية الضخمة ومقتفياً أثر الخط الرئيســـى للموضوع، مستبعداً الشخصيات "غير الهامة" والتفاصيل "الزائدة". هـــذا المخرج يجيد عملية القراءة، حيث الخبرة والتجربة تدلانه على الطرق المعـــروفة، وأقصرها، من الجملة إلى الحركة المسرحية. وعلى هذا الطريق

ســار المخــرج بريوميــن فى "مدام بوفارى". وكالعادة فالمدخل الحرفى – الوظـيفى – بشكل إلى الرواية تَطَلَّب حسن الطوية من المخرج: عندما ابتعد الحدث عن العالم السردى الفلوبيرى، فقد كل حدة السخرية والدرامية الخاصة بالقـيمة التأملية الإنعكاسية لدى المؤلف. وحينما فقد الموضوع طبقاته الأدبية المتعددة، بدا وكأنه مجرد قصة عن زواج شقى. لقد قام بريومين بدون أسف بحـذف جميع خصائص الأسلوب الفلوبيرى. بيد أن إعداده الحاسم ـــ وبشكل غريـب ـــ كـان بدون صفات مميزة. ومثل هذا المدخل إلى النثر يوجد منذ زمـن بعيد فى المسرح، بل وحتى قبل ظهور فن الإخراج. ففى القرن التاسع عشر كان الإعداد المسرحى للرواية أو القصة يتطابق تماما مع معايير الكتابة المســرحية فـى ذلك الوقت. وكان النص السردى يتحول إلى ملخص قصير لمضمون نص مسرحى، وتم ضبط وتكييف نماذج الشخصيات حسب المعايير والأدوار المسرحية التقليدية المعتادة. على هذا النحو يقوم أيضا بريومين بـــ "تصحيح" أو "تعديل" رواية فلوبير معداً إياها للمسرح وفق القواعد التى أملتها التقاليد المسرحية المندثرة. ولذلك يبدو الأبطال إلى هذا الحد معروفين ـــ مثل أبطــال المـيلودراما المشــهورين: السيدة سطحية التفكير، وزوجها الوديع، والقــرويون البســطاء، والزائرون المتأنقون. من هنا تستدعى قصة السقوط الأخلاقى والطفل المُهْمَل الاهتمام بالمشاركة والتعاطف.

العــرض المســرحى الذى يستخدم الحيل التقليدية للمسرح مقدر له أن يــنجح. ومــع ذلك لم يسع بريومين إطلاقاً إلى ربط القصة المسرودة بمفهوم واضــح أو موعظة صارمة. إنه متواضع. فهو ببساطة قرأ داعياً إيانا أيضاً إلــى أن نقــرأ ونرى ونحس. و"مدام بوفارى" ـــ هى حالة: اختفاء "المخرج عــندما يتم استبدال فكرة مؤلف المسرحية بآلية الروتين المسرحى. مثل تلك اللاوعظية، "اللافكرية"، تُقَرِّب المخرجين ـــ القراء من المخرجين ـــ الكتّاب، أولئك الذين يهتمون بالموضوع قدر اهتمامهم بأسلوب الرواية أو القصة.

أمــا المخــرجون مــن أمثال كاما جينكاس أو سيرجى جينوفاتش فهم يبحــثون عــن المعادل المسرحى لتلك الزخرفة النادرة فى الكلمات والجمل وفترات الصمت، والتى تخلق ما يشبه خط يد ديستويفسكى التراجيدى السريع، أو هندســة الجمل عند فولكنر. والحديث لا يدور هنا عن المضمون بالمعنى

المدرســـى أو المســـرحى الروتيـــنى للكلمـــة، ولا عن الأفكار التى تلهم أو تضـــايق المؤلـــف. فالتشكيلات الحركية وأساليب الأداء والجو العام لا تسعى إلـــى تجسيد بناء العمل الأدبى، وإنما إلى أدق ترددات إيقاع السرد، وتنفسها ذاتـــه. ذلـــك المدخـــل، الذى يفترض القطيعة مع التصور السائد عن الرواية كانعكـــاس للواقع، يطرح عملية بعث وتحرير النسيج الكلامى ذاته فى النص. وإذ يحاول المخرج التقاط انعكاسات الفكرة المنزلقة على سطح النص الأدبى، فإنـــه يجـــد نفسه مضطراً أن ينسى طرق الإعداد المسرحى المختلفة للسرد. وهـــو عندما يدخل فى سيل الكلمات الغريبة، يفقد التصور عن أن المهم فيها والرئيســـى ليس التمييز بين العام والخاص فى المضمون. ولذلك تنشأ الرغبة فـــى تقديـــم ســـرد، على المسرح، أقرب ما يكون إلى الأصل. من هنا تمت التضـــحية بالجزء الأكبر من رواية ديستويفسكى (فى حالة كاما جينكاس)، أو التضـــحية بالمتعة والتشويق (كما فى حالة جينوفاتش) من أجل محاولة تقديم مونولوجات ضخمة والحفاظ على السمات المميزة النادرة ونبرتها وإيقاعها.

أســـطع مثال على كيفية قيام التخطيط المسرحى بإعادة صياغة السرد هو عرض مسرحية "باشماتشكين" ـــ العرض الذى كان "اختفاء المخرج" ليس مجـــازا وإنما شرطا واقعياً من أجل إقامة العرض. فلم يهتم الجمهور إطلاقاً، أيـــة واقعية تلك التى حاول جوجول تصويرها، وإلى أى مدى نجح فى ذلك. ولـــم نـــر الموظـــف البائس ـــ فيكليستوف، لأنه لم يفكر فى تصوير معاناة " الإنســـان الصغير ". لم يتبق شئ تقريبا من نص جوجول، إلا أن روح السرد الجوجولـــى تجلـــت فـــى الجانـــب البلاستيكى الخارجى للعرض المسرحى. فالصـــناديق المختلفة، والخزانات، والأوراق، والإيماءات الدقيقة، والحركات التعبيـــرية ـــ كل ذلك العرض المشبع، المرهف، لممثل واحد، وسينوجرافى واحد، عَكَسَ البناء المدهش للجملة الجوجولية المتوترة. إن التحليل المسرحى للـــنص الســـردى قام بإشتقاق تلك النزعة المعروفة: المخرج يتتبع الأدوات الشـــكلية للأديـــب ويحـــاول أن يجـــد لها معادِلا مشابها فى الأدوات الشكلية للمسرح.

وهكـــذا، يصبح هدف المسرح ليس كشف الأفكار العميقة المتوارية فى النص بقدر توصيل تلك التغيرات الدقيقة غير المُلْتَقَطَة التى تجرى فى عملية

تلقى الإنسان الذى يقرأ ذلك النص. هنا يحاول جينوفانتش أيضا توصيل عملية التلقى الحساسة المباشرة للنص. وتلك هى المسألة التى تشغله، وقام بتنفيذها عندما أخرج مسرحية " الضجيج والغضب " لفولكنر، والآن أيضا أثناء عمله فى مسرحية " الأبله ". فالجزء الأول فى ثلاثيته ــ رواية واقعية، بالمعنى الرياضى الإحصائى، للقرن التاسع عشر، بل وحتى من الممكن أن تكون نموذجاً شرطياً لمثل تلك الرواية. ولكن فى الجزء الثانى تبدأ عملية "دراسة الأسلوب": يكتسب ما يجرى على خشبة المسرح طابعا فنتازياً، وتظهر صور لعالم ما آخر فى شكل دفقات ــ فى مونولوج إيبوليت على سبيل المثال. أما فبأى قدر يصبح النص غير عقلانى، وبأى قدر يكون قد تم تجديده أو ترميمه، فيشهد على ذلك تلك التحولات الغريبة فى عملية التلقى، والتى بسببها نكف عن التعرف على أفكار الأدب الكلاسيكى.

فى ثلاثية جينوفانتش، ومن الحرف الثانى بالرواية، تأتى فى البداية عملية غير واضحة لتجريد النص من فكرته أو دلالته، بل أقرب إلى أن تكون عملية إضعاف للنص. فهو يصل إلى الذروة فى مونولوج الأمير ميشكين الشهير عن مضار الكاثوليكية. والأفكار التى توصَّل إليها ديستويفسكى وائتمن عليها بطله المحبوب تم الإساءة إليها بشكل واضح من خلال تمثيل اقتراب النوبة. والأمير ميشكين، كما يؤديه تارامايف، كان ببساطة ثرثاراً، وتبدو مناقشته حول الإنسان الروسى أيضا هراء وهذيانا بالضبط مثل ذكريات الجنرال إيفولجين. لقد تحولت هنا محاولة المخرج للتحرر من الدور الإستبدادى ــ المتسلط للمؤلف إلى عملية لا عقلنة للعرض المسرحى، حيث يجيب المخرج فقط عن سؤال " كيف "؟ أما عن سؤالى "لماذا؟" و "لِمَ؟" فيجب أن يجيب المتفرج بنفسه.

هنا نرى الإخراج يهرب، أو يبتعد عن الصيغ الجاهزة والنهائية على الرغم من أن الإعداد المسرحى التقليدى يتطلب تعليلاً دقيقاً، حتى ولو كان فنتازيا. ومن خلال معرفتى لعروض سنوات السبعينات والثمانينات، وجدت أن الإعداد الإخراجى للسرد قد تتأسس على فكرة العرض المسرحى سهلة القراءة. ولكن فى العروض الجديدة لا يوجد هذا ولا ذاك. ففى عرض يورى لوبيموف "الجريمة والعقاب" عرفنا بدقة أن راسكولنيكوف تصرف بشكل

غــير جــيد، فى حين أننا فى عرض كاما جينكاس لم نكن متيقنين من ذلك. ولنلاحظ أن الاستغراق الكامل للمخرج فى أسلوب الكاتب لن يقوده إلى فقدان شخصــيته، بل على العكس سوف يعمل ذلك على تحديد الطريقة الإخراجية المــتفردة. وإذا كانت تعبيرية أسلوب مؤلف العرض اعتمدت فى السابق على وضوح تصوراته ومفاهيمه، فإن بصمات المخرج الذاتية تتجلى الآن فى مدى إمكانيته على التخلى عن صوته الخاص، وإلى أى حد يمكنه بالضبط أن يعيد كتابة ما كتبه ديستويفسكى.

أثناء عملية قراءة السرد أو إعادة كتابته، يسعى الإخراج لأن يبدو قدر الإمكــان وكأنــه لا يفــرض نفسه فى علاقته بالمتفرج. فهم لا يقرأون علينا مواعــظ أخلاقية، وليسوا مضطرين لربط كل ما يجرى على خشبة المسرح بفكــرة مــا عامــة. ولذلــك فالإهتمام الحر للجمهور يتوغل بحرية فى أدق تفاصيــل العرض، ويركز على حقيقة الذى يراه، وخاصة على طريقة الأداء، إذ تعاد كتابة النص على المسرح جسدياً. والدخول التفصيلى فى قوانين نسيج الكلام ــ فى نسيج كافكا أو ديستويفسكى ــ يجر وراءه بديهياً تأليف النوتات التفصيلية التالية بالنسبة للمؤدى. من هنا يمكن تفسير انجذاب المخرجين إلى الخشــبة الصــغــيرة أو إلى تقنية المونولوجات "اللقطة المكبرة". وعليه فإن المهــام الموضــوعة أمــام الممثلين فى مثل تلك العروض تتميز بصعوبات خاصــة. المشكلة ليست فى حجم النص ــ ككلام أو إيماءات على حد سواء، وإنمــا فــى تغيــير مفهــوم " الشخصية " ذاته. وليست الأمر فى أن بعض الشخصــيات تقــرأ ملاحظــات ومونولوجات الشخصيات الأخرى أو كلمات المؤلــف، وإنما فى أن كلية الشخصية المسرحية يتم خرقها مع اختفاء الحدود الفاصلة بين كينونة ــ وجود ــ البطل الحقيقية والمُتخيَّلة.

إن مــنطق الســلوك الــذى يتأســس وفقا للعمر والوضع الاجتماعى للشخصــية (لنــتذكر على سبيل المثال كيف وصف جوجول بالتفصيل بطله باشماتشكين)، لم يعد يساعد بأى شئ. البطل يهرب إلى عالم خيالاته وأوهامه، إلى جنونه الخاص. ويتضح أن الجنون مأساة عامة ــ من هنا يلعب الممثلون فى "العالَم الروســى"[٣] أنواعاً مختلفــة من الجنــون. ويتكــرر مؤثر تَلَقِّى

(٣) فى ثلاثية "الأبله" لسيرجى جينوفاتش ــ المترجم.

واســتيعاب القــراءة: تقــوم شخصــيات ديستويفســكى بالتناوب بإلقاء نفس المونولوج الذى لا ينتهى. كما أن قوانين أسلوب السرد التى تُنْقَل بكل صرامة إلــى المسرح تهدد الشخصية الفردية للأبطال. هنا يعزف لحن واحد متكرر، هــو صــوت المؤلف أحادى النبرة. وعلى ضوء هذا الصوت غير المسموع يُكَــوِّن الممــثل اليوم طريقته فى الأداء. وإذا كان فى السابق قد اتفقت هيئته الممــيزة وســلوكه مــع الشخصية المترسخة فى تقاليد الأداء مثل "الموظف المســكين"، أو " المرأة المستسلمة للقدر "، فإنه الآن يتبادل التأثير مع الهدف الوحــيد لأســلوب السرد. ففى يوم ما أخرج ميرخولد " جوجول كله "، ولكن فيكليســتوف اليوم يلعب " جوجول كله ". والكلام نفسه ينطبق على جينوفانتش وممثليه الذين يلعب كل منهم صيغته الخاصة للنوبة[٤]. وببساطة يمكن القول أن الجميع فى " العالَم الروسى " يلعبون دور واحد ــ دور المجنون، محاولين تــنويع الأعــراض فى تلك المشاهد المُضَافة: "موت الجنرال إيفولجين"، أو "هيستيريا أنستاسيا فليبوفنا". وتشابه المهام يرغمهم هنا على البحث عن مزيد من الخصوصية فى طريقة أدائهم. ولنتذكر المسرح الرومانسى الذى اكتشف: أن جنون الشخصية يعتبر حيثية ممتازة للممثل التلقائى المتحرر من أى تحكم. وكــل ذلــك العــدد الضخم من الحالمين والبهاليل، وببساطة المجانين الذين يتجولون فى العروض المقتبسة أو المعدة عن أعمال سردية ما هو إلا شهادة علــى اهتمام المخرجين بإمكانيات جديدة تقدمها حياة المؤدين المسرحية غير المحددة بأطر كلية الشخصية ووحدتها. وهكذا، فالمسرح فى مرحلة جديدة من مــراحل تطــوره يعــود إلى ذاكرتــه التاريخية، وخاصة إلى تقاليد السلوك الميلودرامى الذى يعيش فى سرد ديستويفسكى.

إن إمكانية التجريب فى مجال تلقى واستيعاب المتفرج تظهر ليس فقط عــند الإقــبال باهتمام وشغف على متابعة الممثلين، لأن عفوية السرد وهى تقــتحم خشبة المسرح قادرة على تغيير الشكل التقليدى للعرض، إذ أنها تفتح فضاء جديدا ــ على سبيل المثال من خلال اعتراف إيبوليت عند جينوفانتش، وأحلام جريجورى زامزا عند فوكين، وفى عروض جينكاس الأخيرة.

(٤) المقصود هنا النوبة المرضية للأمير ميشكين فى ثلاثية " الأبله " ــ المترجم.

حيـــنما يعـــيد المخرج كتابة الرواية، فإنه يبحث عن وسائل لخلق ذلك الفضـــاء المشبع بالمجاز، ذلك الفضاء الخالى من المنطق العادى والمألوف، ومـــن ثـــم يسود هنا الحلم. وهناك عروض كثيرة تحاول تحقيق الإنتقال إلى واقـــع مغايـــر ـــ حالم مع شئ من الوضوح البدائى. تلك الآلية موجودة فى عرض " التحول " لفوكين ... حيث الستار المصنوع من التل وخشبة المسرح التى تهبط ... وفى نفس الوقت يتغير أيضا منطق المسرح.

لم تعد مسرحيات الدسائس والحيل تهمنا كثيراً: فالإنتظار المتوتر للحل يتم استبداله بالانغماس فى الفرجة. ومثل تلك العروض تتطلب اندماجاً خاصاً وتركـــيزا شديد التوتر من المتفرج، ومشاركته فى الحدث لكونه يملك حقوق الشاهد على حد سواء.

وبشكل عام، فليس من الصعب الإجابة عن سؤال: لماذا يحتاج المسرح للســـرد؟ إن خشـــبة المسرح " بحاجة إلى الهواء " على حد تعبير بورفيرى بيتروفيـــتش. والـــتعامل مع السرد دون وساطة الإعداد التقليدى يسمح بإقامة نوع من الصدام بين عالم السرد وعالم المسرح مباشرة. ولكن محاولة ترجمة الأدب إلـــى لغة الفضاء (الفراغ) والإيماء (الحركة) تسمح بالبحث عن وسائل جديـــدة لتعبـــير الممثل عن نفسه، ووسائل جديدة أيضا لتلقى المتفرج، وتفتح فضاء حراً للبحث والتمثيل.

الســـؤال الآخـــر الأصـــعب: لماذا يجرى التعامل مع السرد؟ والإجابة المحـــتملة: لأن فـــن الإخراج يتطور، وتتعمق وظيفته عبر التطلع الدائم إلى الفـــنون الأخـــرى. وقـــد حاز فنانو مسرح " ماييننجن " على شهرتهم بسبب تكويناتهم الفنية المسرحية التى أفرزت أو نسخت تكوينات فنية تشكيلية (تقنية اللوحـــات الحـــية تـــناقش مـــنذ نهاية القرن الثامن عشر من حيث ارتباطها بمتطلـــبات وحدة العرض المسرحى وكليته). ولقد حاول مخرجو بداية القرن رصـــد العناصر الأولى المؤسسة للمسرح: وجده كريج فى الرقص، وأبيا فى الموســـيقى، وكانـــت العشـــرينات من قرننا هذا هى مرحلة "سينمة" العرض المسرحى، أى جعل العرض المسرحى سينمائياً.

ومـــن المعقول الإفتراض أنه اليوم فى الموسيقى والفن التشكيلى، وفى

ظـــل ضـــياع العلاقـــة بين الشعر والحقيقة، وهى تلك العلاقة التى كان من الممكن أن تسمح لهما بأن يصبحا مثالاً للخيال المسرحى، فإن الفن المسرحى يجـــد لنفســـه أمثلة أخرى. وإذا لاحظنا التقسيم المتبع لدينا ـــ السرد كمصدر للموضوع، والسرد كمصدر للسرد، يمكن القول أن مسرح النمط الأول يحاول تقليد المسلسلات التلفزيونية. هنا يسمح حجم الرواية بالسرد بدون عجلة "كما كـــان ذلك". وأسلوب الأوبرا الصابونية يوفر للمتفرج إمكانية مشاهدة القصة علـــى حلقات أو الوصول إلى المشاهد المحببة. وفى المسرح، فالمتفرج وحيد ومستقل ـــ كما فى البيت تماما أمام شاشة التلفزيون.

أمـــا الـــنمط الثانى من المسرح فهو يماهى الرسالة المسرحية بالأدبية، حيـــث يكتسب المخرج وضعية الكاتب، تلك الوضعية السامية بما فيه الكافية، حـــتى فى وقتنا الحاضر، فى الثقافة الروسية. المهم هنا أن هذا "الكاتب" على استعداد للإختفاء والتلاشى فى نصه، ولا حاجة له بدور الرسالة. ففى الأدب ـــ المثل الأعلى للمسرح ـــ يتم اليوم تقدير العلاقة الضيقة، أو النخبوية ـــ أى التفرد الشخصى لعملية القراءة. والمتفرج له مطلق الحرية فى فهمه: هو حر فى فهم العرض كما يشاء، وكل يـــــــرى " أبلهه " الخاص به.

وهكذا، فالمسرح ـــ الرسالة ـــ يقوض مفهوم "الجمهور"، ومن الممكن أيضا قول الشئ ذاته عن المسلسلات التلفزيونية. وعلى أية حال، سواء يقف المـــتفرج موقـــف المراقب عن بعد أو يضطر إلى الإنغماس التام فيما يجرى علـــى خشبة المسرح، فهو يفقد الإحساس بأنه جزء من الجمهور. لأنه عندما يقـــوم المسرح بتقليد الرسالة الأدبية والمسلسلات التلفزيونية، فهو يشجع بذلك القـــراءات الفـــردية التى نادراً ما تتحول إلى تطهير جماعى أو تؤدى وظيفة هروبية تغييبية نظراً لأنها تركز على أن ما يجرى على خشبة المسرح ينتمى كلـــياً إلـــى عالم الخيال ـــ عالم الأحلام الغريبة، عالم الهذيان الغريب ـــ ولا علاقة له بما يجرى خارج جدران المسرح. إن المخرجين المرممين يحافظون علـــى الـــولاء لنـــبرة المؤلف، أو قصة المؤلف، ومن ثم يعيدون بناء الثروة الثقافـــية القومية. والمسرح، عن طريق الإخلاص والحقيقة، يعمل على خدمة الزمن الحاضر بالقيام بالمتطلبات الفكرية لعصره ـــ عصر التجديد.

# ألكسندر سوكوليانسكى

لقد تغيرت العلاقة التبادلية ـــ الجدلية بين المسرح والسرد فى النصف الأول مـــن التســعينات بشكل ملموس للغاية: تتأكد بشكل مبدئى علاقة جديدة لمســـرح المخـــرج نحو الكاتب ـــ السارد، وفهم جديـــد لدوره. ومن أجل أن يحيى المسرح شخصيات السرد وألا يخسر النبرة الذاتية الخاصة للكاتب، قام فـــى الوقت المناسب بابتكار "لسان حال المؤلف" أو "الشخصية المتحدثة باسم المؤلف" ـــ الإمكانية الأكثر أملاً واحتراماً. "الشخصية المتحدثة باسم المؤلف" ـــ مـــلاك مـــن نـــوع خاص مرسل إلى المسرح لكىٍ يدعم العلاقات السببية ويشـــرح للمتفرجيـــن ما يمكن أن يغيب عنهم، ويُذَكِر أيضا بالمبدع الحقيقى للعـــالم الفنى. وبمجرد إدخال " الشخصية المتحدثة باسم المؤلف " إلى الحياة علـــى خشبة المسرح، يقوم المسرح على الفور بالإعلان عن إخلاصه لخطة المؤلـــف وتبعيته له. وإلى جانب التقديم الموضوعى وحسن النية والإخلاص، كانـــت هناك إمكانيات تكييف السرد، أو اللعب مع النص السردى الذى أصبح يُســـتَخدَم كمـــادة خام للنص المسرحى (بداية من "الأخ أليوشا" للكاتب فيكتور روزوف، وحتى " السيدة " للكاتبة نينـــــا سادور). وانشغل المخرجون بعملية مونـــتاج النصـــوص وإعـــادة فهمها. وكان النقاش مع أفكار الكاتب صحيحا ومُـــبَرَرًا. وتحـــول المؤلف إلى شخصية مسرحية ـــ ليس بالمعنى المجازى للكلمة، وإنما بالمعنى الحرفى: جاؤا به هو نفسه إلى خشبة المسرح. ولنتذكر مخرجيـــن كبيرين، فى المرحلة المسرحيـــة السابقة، تناولا "الأرواح الميتة" حيـــث كان جوجول نفسه وبشخصيته ضرورياً جداً للمخرج أناتولى إفروس فى "الطريق" (لعب الدور الرئيسى ميخائيل كازاكوف)، وكذلك كان ضرورياً أيضـــاً بالنســـبة للمخـــرج يورى لوبيموف فى "أسطورة محرقة" (لعب الدور الرئيسى ألكسندر تروفيموف وهو نفسه الذى لعب دور جوجول فى "الأرواح الميـــتة" لميخائـــيل شفيتسير). هنا لم يقتصر دور المؤلف على النطق ببعض العـــبارات الوجدانـــية، وإنما دخل فى جدال مع الشخصيات. ونتيجة لإخفاق العرضـــين، ظهرت أزمة فى التفكير المسرحى: ليس فقط "الإخراج النشط"، وإنما ما هو أوسع ـــ "مسرح المؤلف".

الآن تعتبر مشاركة المؤلف، أو تقديم مندوبه فى اللعبة المسرحية ـ أمرا يشبه ندرة الأشياء القديمة التى عفا عليها الزمن. وفى السنوات الأخيرة بموسكو كان ميخائيل ليفيتين، على ما أذكر، هو الوحيد الذى قدَّم جوجول علـى خشبة المسرح فى عرض " العرس " ـ أى إنه دافع بحرارة وحماس عن كبرياء المؤلف. كان الخروج من الأزمة يتطلب، كما فى كل مرة، الشك فى البديهيات:

البديهية الأولى: أثناء التعامل مع السرد، وخاصة الكلاسيكى، يقوم المسرح بإبراز دائرة أفكار المؤلف. وهو مسموح له بعدم الموافقة على هذه الأفكار، ولكن فهم الأفكار نفسها وعرضها يعتبر أمر ضرورى.

البديهية الثانية: أثناء التعامل مع السرد، يقوم المسرح بالبحث عن المعادل لأسلوب المؤلف، ويترجم المكتوب إلى لغة الفعل والإحساس، وخلافا لما يحدث مع الفكرة فإن الأسلوب لا يمكن معارضته، بل يمكن فقط محاكاته بشئ من السخرية ـ ولكن ذلك يعتبر مهمة خاصة للغاية.

ولكن لماذا نفعل كل ذلك؟ سؤال معلق فى الهواء.

لقد استجاب مسرح النصف الأول من التسعينات بوعى غير كامل للمتغيرات فى الوعى الاجتماعى. وأصبح التأليف أقل أهمية واجتذاباً فى الواقع الفنى، إذ دخل التفكير المستبد فى صراع قاس مع الإحساس بالواقع فى حد ذاته. ويبدو لى أن علامة التجديد الحاسمة فى علاقات المسرح والسرد كان عرض " باشماتشكين " الذى أثار الدهشة بغياب اسم المخرج من البرنامج، وأن التخلى عن المخرج لم يضر بوحدة الفرجة وأسلوبها ودلالاتها. والأهم من ذلك، كان الإنفصال عن المؤلف: حيث اللوحات التى تصور الحياة البائسة قد بُنِيَت بالضبط وفقا لنص "المعطف". ولكن ذلك العالم وتلك الحياة بدا مثل جزيرة البهجة، حيث ردود أفعال فيكليستوف ـ باشماتشكين لم تغير أفكار المؤلف جوجول، وإنما غيرت منظومة رؤية المؤلف فى مجملها. فجوجول يكتب عن الفقر والبؤس، وأمامنا على خشبة المسرح يوجد الرائع والجميل ... المؤلف يتعاطف مع الألم، والمتفرج يرق ويحن. فى ذلك الوقت نفسه، وبشكل مواز للعرض ظهرت بشكل غير متوقع دراسة الباحث

الـــثقافى ف. ن. توبـــوروف بعـــنوان "الشئ فى المنظور المنظور المركزى للإنســـان" (Thing in the anthropocentric perspective). وفـــى جـــزء من الدراسة يحمل عنوان " أبالوجيا بليوشكين "، جرى الحديث عن الحزن والألم نحـــو الأشياء غير الناطقة ـــ البكماء، عن الرغبة الحميمية ـــ المقدسة تقريبا ـــ فـــى إنقاذ المُهْمَل، والذى استهلك، والمشوه، وعن الضرورة الملحة للرأفة بالشئ[٥]، وأن بليوشكين ـــ ليس "خللا فى الإنسانية" أو نقصا فيها، وإنما هو الإنســـانية نفسها فى أبهى وأبلغ تجلياتها (على الرغم كونها تجليات مرضية). فكـــم لاحظ جوجول كل شئ بالضبط، ولكن ـــ مع ذلك ـــ كيف شعر وأحس بكل ذلك بشكل غير صحيح !

المهم أن الجدل يجرى من جديد ليس حول الأفكار التى يمكن أن تكون صـــادقة أو غـــير صادقة، وإنما حول حقيقة الإحساس التى لا شك فيها، لأن الإنسان يمكن أن يخاف من أبسط الأشياء، ولكن الخوف نفسه لا يفقد واقعيته. (حـــول " قـــانون واقعية الإحساس" بالجزء الخاص بـــ "الفن كتطهير"، انظر كتاب علم نفس الفن لمؤلفه ل. س. فيجوتسكى). هنا لا يمكن لفكرة أن تنتصر على الأخرى ـــ الملفقة أو المعادية. ولكن حقيقة الشخصية تبدو أهم من حقيقة المؤلف بشكل عام: الأفكار، الأحاسيس، الأسلوب الأدبى. ولذلك لم يهتم الذين كانوا وراء عمل جوجول " باشماتشكين " بفن جوجول القصصى، وإنما الذى جذبهم هو الواقع المُكتَشَف خلف العمل الأدبى. هذا الوضع ينطبق تماما على الأســـلوب الأدبـــى والنوايا الإبداعية لفرانز كافكا الذى كان مخرج عرض " التحولات " فاليرى فوكين ومعه الممثل رايكين لا مباليين تجاهه. ولقد اعترف رايكن بصدق فى أحد لقاءاته الصحفية معلنا أن كافكا كاتب غريب بالنسبة له،

(٥) لقـــد بدأ بليوشكين حياته كشاب ذكى طموح ونشط، ولكنه أخذ تدريجياً يتمسك ببعض المفاهـــيم والتصـــورات الخاصة بالتوفير والاقتصاد لدرجة وصلت مع الزمن إلى حد العبـــث. وأصبحت الأشياء القديمة والقذرة والمستهلكة والمنبوذة تشكل أهمية عظيمة لديه، وصار هدف حياته جمع مثل تلك الأشياء. ولو اتفقنا من وجهة النظر القائلة بأن الإنسان هو مركز الكون، وأن كل شئ موظف ومسخر لخدمته، نجد أن "الشئ" بالنسبة لبليوشكين قد أصبح مركز اهتمامه وحياته والهدف الوحيد فى نظره ـــ المترجم.

ويكـــاد يكـــون منفراً، إلا أن مصير جريجورى زامزا نفسه ـــ قصة الإنسان الـــذى كـــف عـــن أن يكـــون مرغوباً أو محبوباً من أقربائه ـــ لا فتة للنظر ومهمـــة. ومـــثل هـــذا الإعتراف فى منطق مسرح المؤلف أمر غير معقول إطلاقاً. ويمكن أن نسوق أمثلة أخرى كثيرة على ذلك. يكفى أن نتذكر عرض " مدام بوفارى " من إخراج يورى يريومين. فالمخرج لم يكن له شأن بدقائق أســلوب فلوبير، والأكثر من ذلك أنه وهو يحتفظ بوفائه للموضوع، يقوم عن عمد بخلط وتعقيد محور ـــ مركز العمل، بينما قصة الزوج الذى لا تحبه إيمًا بوفارى أساسية وجوهرية فى العرض كما فى قصة إيمًا نفسها.

مـــن الجديـــر هنا أن نتأمل كيف يطن ما كتبه ديستويفسكى بشكل غير معـــتاد فى العروض المسرحية التى تم فيها الحفاظ على النص الديستويفسكى نفســه، وعلـــى سبيل المثال فى " حلم العم " للمخرج أناتولى فاسيليف، وفى "الأبلـــه" للمخرج سيرجى جينوفاتش. وعبارة "يطن ما كتبه ديستويفسكى" لا تنطـــبق بالضبط على هذه الظاهرة، وإنما يمكن أن نقول " يطن ديستويفسكى، لأنه من المستحيل أن يتحرر المسرح من نبرة الكاتب. ولعل المثال الأهم هو العـــرض المسرحى " كتاب روف " الذى قدمه مسرح ريجا الجديد بمهرجان دول البلطـــيق. لقـــد فاتتنى رؤية العرض، ولكننى هنا أحكم من خلال كلمات الآخريـــن: بعضـــهم أعجبه العرض جدا، والبعض الآخر تكدر بسبب غياب الحماســـة الفقهـــية فى التفسير. القصة مأخوذة من الكتاب المقدس، والمسرح يقدمهـــا بالـــتزام واضح بالحكاية: امرأة، زوجة ابن رجل يدعى نيمين، دفنت زوجهـــا وذهبـــت مع حماتها إلى أرض اليهود ... ليس ثمة أى احترام لتلك الحالة السامية ـــ ألا يتجاوز ذلك إرادة المؤلف ـــ الروح القدس؟

خلافـــا للأمثلة السابقة فإنه لا يعد تجاوزاً أو خرقاً. لأن الفكرة الحرفية للأحـــداث الـــتى يرويها الكتاب المقدس ليست أساساً لتفسيرات أو شروحات غامضـــة، وإنما المعرفة مهمة فى حد ذاتها، والفهم الفقهى الحرفى الأخلاقى ضرورى بالنسبة للمسيحى. أما السؤال: "ما هو موضوع العرض المسرحى؟" الـــذى يتردد بمئات الطرق، فيعنى عدم اكتمال المعنى الحرفى وعدم الوثوق به. لأن المؤلف أراد أن يقول شيئا من خلال ما كتبه !

ولكـــن، أولا: هذا ليس ضروريا، لأننا عادة ما نكون مضطرين للبحث عـــن الأفكـــار العمـــيقة لـــيس فيما هو حرفى، وإنما بالإمعان والتروى فيه، والجهود الذاتية.

ثانيا: يبدو أن التحرر وتعميق المعنى الحرفى بالنسبة لمسرح اليوم هو المهمـــة الأكـــثر جاذبية وإلحاحاً. وبالذات المهمة وليس وصفة النجاح: لأن المخـــرج ســـيرجى سولوفيوف قدم عرضه المسرحـــــى " النورس " مُعَوِّلا على ما هو حرفى دون تفسير أى شئ.

القضية هنا ليست القطيعة مع التفسيرات والتأويلات، ولكن مادة التفسير والتأويل هى التـــى تتغير ـــ وهذا هو المهم. منذ ما يقرب من عشرين عاما، كتـــب الـــناقد المسرحى بافل ماركوف مقارنا مهام يورى لوبيموف مع مهام فســـيفولد ميرخولد: " كان ميرخولد يخرج على أطر النص المسرحى محاولا الوصـــول إلى إبداع المؤلف ككل. أما لوبيموف فإنه يخاطر أكثر، فهو يريد الوصـــول إلى العالم الموضوعى الذى توصَّل إليه المؤلف وكشف عنه ". هنا يمكـــن أن نضـــيف كلمـــة أخـــرى إلى ذلك التأكيد الصحيح تماما: لقد أقام لوبـــيموف، كما فعل ميرخولد بالضبط، مسرحاً مؤدلجاً بشكل نهائى. أى أن لوبـــيموف بـــنظرته إلـــى العالم الموضوعى، كان فى حد ذاته متحيزاً، ومن البديهى أنه كان ذاتيا من خلال محاولته التغلغل فى الكاتب.

فـــى التسعينات، ومن خلال السعى إلى الواقع الموضوعى الموجود فى الطـــرف الآخر من النص، كف المسرح عن اعتبار المؤلف حليفاً ومرافقاً لا غـــنى عـــنه. بل والأصح هو العكس تماماً: رؤية المؤلف ونبرته تبدوان هنا كتشـــويه للوحـــة الواقعـــية للعالم المفتوح أو المُكتَشَف (هذا لا يقلل من شأن الإعـــتراف بفضل القراءات: فعلى أية حال، اكتشف كولومبوس العالم الجديد بفضل سوء الفهم). ومحاولة التحرر من وصاية المؤلف والمرور عبر النص إلـــى المـــادة ـــ وشكر المؤلف على كل شئ، ولكن من دون الحوار معه ـــ أصـــبح تياراً مسرحياً شاملاً. وتلك المحاولات والمساعى تبدو أقوى ما تكون عـــندما يتعامل المسرح مع السرد، على الأقل على أساس أن السارد لم يفكر أن يأخذ فى حسبانه خشبة المسرح بل أداء الواجب.

## جريجورى زاسلافسكى

علـــى مدى أسبوع واحد فى موسكو يمكن مشاهدة العديد من العروض المـــأخوذة عن أعمال لــ "جوفمان" و "فلوبير" و "أفيريتشينكو" و"بولجاكوف" و"ألكســـى تولستوى" و"ديستويفسكى". ومن أمثال هذه العروض: "الأبله" على مســرح الجــيش، و"الأبله" على مسرح "ماليا برونايا"، و"القاتل" عن الجريمة والعقــاب عــند مــارك رازوفسكى بمسرح "على بوابات نيكيتا"، و"النكتــة السـمجة" على مسرح الإرميتاج، و" ك. إ" من الجريمة والعقاب على مسرح الشباب، و"قرية ستيبانشكوفا" فى مركز يرمولوف، و"حلو العم" على المسرح الدرامـــى الصــغير، و"فوما أبيسكين" على مسرح اتحاد موسكو، و"الجريمة والعقــاب" ــ العــرض المــتجول لمسرح "تيور" بسانــت بطرسبورج. هذا بالإضــافة إلـــى أعمــال بوشكين وفرانز كافكا ومارك توين وتشارلز ديكنز وساشــا ســوكولوف وتريفونوف ... فالمسرح مولع إلى حد بعيد بالمؤلفات الســردية، وهــو يعود دائما إلى تلك المؤلفات مثل عودة حبيبين لم يكن فى تصــورهما العــودة إلى بعضهما البعض، ليسأل كل منهما نفسه: هل مر كل شئ بسلام؟ ويتضح أن الأمر كما هو عليه، وأن القلق مازال مستمراً.

إن الســرد بالنســبة إلـــى المسرح ليس موضوع حب أو عشق، وإنما ضــرورة. ولقد كان الإحساس الذاتى السابق للمسرح بأنه يوشك على الهلاك يــأتى فـــى تلك اللحظة التى كانت فيها أشعة شمس السرد التى تحجب خشبة المسرح تتبدد بلا خسائر. وعندما أدرك المخرجون حيوية السرد انهالوا عليه، رواية وقصة وأقصوصة، بحثاً وتقليباً، ورأوا فيه مغناطيساً جاذباً كما لم يروا فـــى أى نـــص مســرحى آخر. ولا بد أن لعبة التفسير والتأويل قد أضجرت المفسرين ذاتهم، بينما رأت النظرة الطازجة الملقاة على السرد، من رأسه إلى أخمــص قدمــيه، مــادة صافية ــ أو بالأحرى نظيفة من الوعى التفسيرى. وبالــتالى بــدا كـــل من المفسر والقارئ فى علاقة غير متكافئة فى ظل تلك المنظومة الإحداثية الجديدة.

مـــن الممكـــن تقسيم المخرجين فى علاقاتهم بالمصدر الأدبى إلى ذلك

الــذى يــتعامل مع السرد كما يتعامل الحائك مع قطعة القماش (التى عليه أن يحيــك منها ثوباً وفق قياس محدد)، وإلى ذلك الذى يرى فى كلمة "رواية" أو "قصة" دراما.

إذن، عما يبحثون؟ ولِمَ يركضون؟

كيف كانوا يتعاملون ــ فى السابق ــ مع السرد؟ أ لم يعذبونه؟

عَمَّ بحثوا إذن؟ وماذا وجدوا؟

فــى الســنوات الماضية، كانوا يفعلون كل ما يريدونه، وكل ما يمكن تصــوره ــ أى حــرية لا حدود لها فى التفسير والتأويل خلافاً لما كان غير مســموح به فى النصوص المسرحية. ولنقل، لم يكن مسموحاً تقديم "هاملت" بــدون هاملــت، و " الشــقيقات الثلاث " بدون أولجا وإيرينا، ولكن أن نقدم عرض مسرحى من كتاب سميك بالتقاط خط واحد ووحيد منه، ثم نترك متعة القــراءة كاملــة للقــارئ المجتهد ــ فذلك ما كان يحدث، ويعتبر عادياً، بل وكــادت القوانين المسرحية الصارمة تحتمه. ومر الزمن، وأصبحت القوانين المســرحية تقف مدافعة عن السرد، وعن قيمة كل صغيرة وكبيرة فيه، وعن كل تفصيلة. حيث وجدت فيه المادة التى تكاد تكون أكثر تنظيما وأهمية.

نعــم. وهل يمكن أن يكون الوضع بخلاف ذلك، حينما تدور الأحاديث كلها والأفكــار كلهــا دفعة واحدة لتشمل الكآبة كلها، والهم الذى لا تزيله حتى الصيغ والأشــكال القاسية. فى مثل ذلك الترتيب والتوزيع، ومع وجود الإرادة، فكل نص ســردى يتوق إليه العقل يُستَقبَل كملاحظة واحدة دقيقة تسجل كل شئ، من الغبار الــذى خلف الدولاب حتى بَحَّات الأصوات الصباحية ــ أى من الألف إلى الياء. وعلــيه فــإن المخرج لا يحتاج إلى التفكير فى أى شئ، لأن المؤلف مَهَّد الطريق كلهــا، وكــل ما عليه أن يقف خلف المقود، ويسوى الطريق، من الصفحة الأولى حــتى الأخيرة. وإليكم بمثال: المخرج سيرجى جينوفاتش لا يقدم إلى متفرج اليوم أى تفسير أو تأويل لــ " الأبله "، وإنما ــ واليوم بالذات ــ يقدم قراءة مُعَادلة، أى القراءة الوحيدة الصادقة للرواية. أما بالنسبة للآخرين الذين قد يجرؤ بعضهم على تقديم التفسيرات والقراءات، فإنهم سيشوهون ديستويفسكى، وسوف تبدو تفسيراتهم غير كاملة وضعيفة جمالياً.

من هنا يمكن أن يُسَمَّى جينوفاتش، إلى حد ما، دون كيخوت مسرحنا، ولكـــنه دون كـــيخوت الذى يسمى المخاطر (مدركا كيفية التغلب عليها) التى تكمن للمسرح وللمثلين عامة بأسمائها. إن خططه النبيلة تتوافق مع إمكانياته وقـــواه. وفـــى الوضـــع الثقافى الموجود، يعمل سيرجى جينوفاتش من أجل الحفـــاظ علـــى المسرح ومنعه من تدمير نفسه ذاتيا. وهكذا فهو لا يأخذ فقط علـــى عاتقه، الذى لا يتميز بقوة لافتة للنظر، مهمة تجسيد رواية على خشبة المســـرح، وإنما أيضا ــ كيف، وإلى أين يسير بهذه المهمة من أجل أن تحتل مكانة لائقة وتؤدى رسالة ليست بسيطة.

وبـــالفعل بقدر ما تكون دائرة التفسير محدودة، تكون حرية تأكيد الذات وتحقيق الهوية فـــى المسرح، ومن ثم يصبح من السهل فهم حدوده كفن. وإذا كـــان ذلك لا يثير جدالاً، فسؤال " لماذا لا تجد النصوص المسرحية المكتوبة حديثا من يطلبها؟ " يتراجع إلى الدرجة الخامسة والعشرين. الإجابة بسيطة: فى النصوص المسرحية الحديثة تغيب خبرة القراءة المسرحية. فماذا نفعل بها إذا كـــان كـــل شـــئ فيها غير محدد، ومن ثم فهو ملتبس ومشوش، وبالتالى فالتجســـيد المُعَادل على خشبة المسرح أمر غير ممكن. بيد أن جينوفاتش لم يصـــبح ما هو عليه الآن بين عشية وضحاها. لقد " تخلى عن حسابات زمنه" رافضـــاً المتع الإخراجية كلها تقريبا، تلك المتع التى كان ينعم فيها ويدلل بها نفســـه قـــبل ثلاثـــة أو أربعـــة أعوام. ليس لديه، كما ليس لدى أستاذه بيوتر فومينكو، حوارات متقاطعة، أو مشاهد تذكرنا بالمونتاج السينمائى، أو الفلاش بـــاك، أو بالمشاهد السريعة المتتالية، وتلك الأمور الأخرى التى تدعم فكـــرة المخرج. لأن تدخل المخرج وحرية التفسير والتأويل ينتهيا عند مرحلة توزيع الأدوار. بعد ذلك يكون قد توقف القسر الإخراجى.

إن جينوفاتش يدعو نفسه وبشكل مبدئى: قارئا روائيا، رافضا أن ينظر إخراجـــيا (بالمعنى التقليدى للكلمة) إلى هذا البطل أو ذاك. بالإضافة إلى أنه يـــرفض ــ قدر الإمكان ــ أن يكون شريكاً أو متعاوناً مع أحد فى التفكير أو فـــى حل هذه المشاهد أو تلك. وبالتالى تبدو وجهة نظره عن الرواية للأعداء وكأنهـــا مدرسية. ولكن ذلك لا يلقى اعتراضاً أو مقاومة من قبل المتفرجين، بل على العكس يشد انتباههم ويجتذبهم. بمعنى أن المسرح، ومن خلال عمله

شـــبه المختـــبرى، لم ينس المتفرج، وإنما اهتم به بشده، والمتفرج قَدَّر بدوره ذلك الإهتمام.

وفـــى الحقـــيقة، فـــإن عروض كاما جينكاس وفاليرى فوكين عزيزة جداً، وتحويلهما لأعمال ديستويفسكى السردية إلى المسرح ينطوى على الجرأة. وكذلك الأمـــرِ بالنسبة لأعمال جوجول، وحاليا فرانز كافكا. ففى كل نقطة سرد يخمّنون عالمـــاً كاملاً ــ الكاتب والروح الإنسانية عامة، وحيث العالم المحيط كله كما فى نقطـــة مـــاء، قادر على الإنعكاس. هكذا تبدو العروض المسرحية لفاليرى فوكين وكاما جينكاس، والتى تستغرق الساعة ونصف الساعة الحافلة بالتوتر، قادرة على أن تقـــول الكثير عن ديستويفسكى أو جوجول، وتدهشنا بطرق وأساليب مختلفة، وبطـــرق وأســـاليب مخـــتلفة أيضا يحبونها أو لا يحبونها. ولعل المعجبين بكاما جينكاس ينفون خبرة وتجارب فاليرى فوكين، والعكس أيضا. ولكن القضية ليست فى ذلك، فكلاهما ــ فوكين وجينكاس ــ يسيران على الطريق. كلاهما يضع أسس الجديـــــد (أســـماء المخرجيـــن لا تتبع الترتيب الأبجدى، وإنما تأتى وفقا لظهور أعمالهمـــا المســـــرحية ــ ثلاثية "الأبله" و"البنت البستونى" و"الحرب والســـلام". فهمـــا يعملان على عروضهما المسرحية وكأن نزعة ما بعد الحداثة قد انتهت من زمـــن طويـــل (وهـــذه هى الحال بالفعل)، ومن ثم ظهر مبرر لقراءة النصوص القديمة بـــ "جدية جديدة"، بدأ من تلك البسيطة.

إنهمـــا، بإعادة قراءاتهما، يعيدان للكلمات معانيها ــ يجعلان المضحك مضحكاً، ويعيدان المحزن والجدى إلى قيمته الدلالية الأصيلة. فالحياة لم تعد تـــبدو مغرقة فى التفاصيل والجزيئات، لم تعد دائرية وفسيفسائية، إنها تكتسب فجـــأة مسافة، ومدى ــ أى أنها تكتسب معنى أيضاً. من هنا تحديداً، ليس بعد فوميـــنكو وجينوفاتش وإنما معهما بالذات، تدخل إلى مسرحنا "الجدية الجديدة" كمفهوم، وكمقولة جمالية على حد سواء.

# منطق الجنس الدرامى

تأليف : يكاترينا سالنيكوفا

عندما يبدأون الحديث عن الجنس الدرامى، فهم دائما لا يخوضون بعيدا فى حل رموز ما يمكن فهمه كـــ "جنس" مقابل ما هو "خارج الجنس". وعلى ســبيل المــثال، يدخل يبيخودوف ومعه باقة من الورود حتى إنها تسقط منه عندما يرى فى العتمة الصباحية دونياشا مع لوباخين وحدهما فى الغرفة وهى فى شبه حالة إغماء[٦] ــ لا توجد هنا أية رائحة للجنس الدرامى، وكل ما فى الأمر أنهما فى وضع غير طبيعى قليلا. أو يظهر فوينيتسكى مرة أخرى بباقة مــن الورود عندما تكون يلينا أندرييفنا بين أحضان أستروف[٧] ــ ومع ذلك فالأمــر ســيَّان، لا توجد أية جنسية درامية: لا مشهد فاضح، ولا كشف، ولا تراجــيديا، ولا فــارس، ولا فودفــيل. ببســاطة، توجد غصة وارتباك. كل العلاقات الشكلية للجنسية الدرامية يمكن أن تظهر على الوجه. ولكن إذا كانت هذه العلاقات فى ذاتها تبرز القليل، أى لا تملك قيمة ذاتية، فلن نلاحظها أبدا علــى الفــور، حيث الجنسية الدرامية الحقيقية تظهر عندما تكتسب الملامح الخارجــية الممــيزة للجنس الدرامى خطورة المضمون الكامنة، وعندما يولد معها فى الوقت نفسه الإدراك الخاص.

قــبل كل شئ يذكرون التركيز المتزايد للشرطية ــ الإصطلاح ــ فى أيــة مــنظومة جنســية درامــية، ولا أحد يسعى إلى إسدال النقاب على هذه الشــرطية أو الإصــطلاح، وتزييــنها كواقعية مباشرة. إذن لأى سبب نشغل أنفســنا بذلك؟ فى الواقع هنا توجد عملية فرض أساسى ــ إرادة المؤلف التى تــنمذج الموقــف ونوعية الشخصيات بشكل سلطوى ولا تحاول إعادة إنتاج وإدراك فوضى وتنوع الأشكال الحياتية. المؤلف يعرض الحياة ــ الوجود ــ على النحو الذى يجب أن يعرضوها هم أيضاً عليه: من أجل كشف جوهرها. وقد نشأت، تكونت، التصورات حول ما يجب واكتسبت استمرارية ما، وتنتمى إلــى زمــن تام. ولا يهم، ظهرت منذ دقيقة واحدة مضت أم تمتد فى أعماق

(٦) من مسرحية " بستان الكرز " لأنطون تشيخوف ــ المترجم.

(٧) من مسرحية " الخال فانيا " لأنطون تشيخوف ــ المترجم.

القـــرون. الشئ الرئيسى أنه يتم الوصول بمساعدتها إلى تخيُّل الحدث كحقيقة قد اكتملت، وليس تلك المَشاهد المتناوبة التى تتوالى كما لو كانت متزامنة مع إدراكـــك البصـــرى، وفـــى الوقت ذاته مع معايشتك وانفعالك بهذه المَشاهد. الجـــنس الدرامى ــ رزين أو قلق، حزين أو مرح، عاطفى أو تهكمى ــ هو تقرير عما حدث. ليس عبثا أن المؤلفات ذات الجنس الدرامى تفضل المقدمات (الإستهلال) والنهايات (الخاتمات). فهل يمكن للمقدمات والنهايات الكلاسيكية أن تنتمى إلى الواقعية اليومية بشكل حر، والتى لم تكتمل بعد وكأنها من دون بدايـــــــة أو نهاية؟ ــ فقط من أجل كشف هذه "الواقعية" بوضوح تام يجب الإحساس بتصنعها الخاص وبوهميتها المتفردة.

إن تأثـــير الـــتقرير عمـــا حدث لا يعنى إطلاقا أن القارئ ــ المتفرج المتلقى له علاقة بالأحداث التى رحلت فى نهر النسيان مع ذلك الماضى الذى لـــم يعد له وجود. فلقد تمت الإستعانة بالجنس الدرامى من أجل ترسيخ الذى مضى إلى الأبد ونقله إلى الوضع الجديد الآنى للشكل الجمالى ــ الإستيطيقى الثابـــت الذى يوجد فى الزمن الخاص الحاضر. هذا الزمن يختلف عن زمننا العـــادى. ففـــى الحاضر يجرى زمن الجنس الدرامى دائماً كما لو أنه ينحدر بســـرعة علـــى طريق نعرفه ــ وإضافة إلى ذلك فالمشاركون فيما يجرى لا يلاحظون ذلك الطريق المستمر. الشخصيات تعمل بدقة كما لو بالنوتة، ولكن بعـــدم التكلف وبالشكل الطبيعى الذى يتميز به المكتشفون الأوائل، وليس بقلق الذين يعرفون المستقبل، وكل ذلك من طبيعة المشاركين فى الطقس التقليدى.

إدراك الجنس الدرامى شبيه بالتوقع القلق لشئ قد حدث مراراً، وسوف يحـــدث الآن، ولكنه من جراء ذلك لا يفقد تأثير المفاجأة وعدم التوقع والتفرد الخـــارق للعادة. فها هو روميو، بالمصادفة، يتعرف على جولييت فى صالة الرقص، وبالذات مع جولييت التى تنتمى إلى عائلة الأعداء. وبشكلٍ ما يجب علـــيهما أن يفرضـــا حبهما ويتحدا معا ــ فهل سيكون ذلك اختطافاً، هروباً، تَـــنكُّر فـــى ثـــياب أخرى ومحاولة تقديم أنفسهما كأشخاص آخرين، كعريس محـــايد، أو عروس محايدة، من خارج عائلتى مونتيكو وكابوليتو. وعلى نحوٍ مـــا ستنشـــأ مواقف صعبة ومشددة ــ إما أن يصبح الزواج السرى معروفاً للوالدين، أو يحتدم من جديـــد خـــلاف العائلتين الذى أخذ يستكن فى هدوء،

أو يظهر مطالبون آخرون بيد البطلة، أو يبدأ زواج آخر فى تهديد البطل، أو يحـدث فـراق إجبارى ... إلخ ... وهلم جرا. إن ترسانة الأساليب متنوعة ومخـتلفة على الرغم من أنها لا نهائية. المهم كيف يتم تجميع تلك الأساليب، وأى احـتمالات وأشكال للاختيار، وفى أى مقام ستقدم. أين تتضغط وتتقلص كميتها ـ عددها ـ وأين تتولد نتائجها؟

الموت الوهمى يستخدم فى "روميو وجولييت" وفى "ضجة فارغة" وفى "حكايـة شـتوية". ولكـنه يقرأ فى جميع الأماكن بشكل مختلف. البطلة فى التراجـيديا تسـلم نفسها، بالمعنى الحرفى، إلى موت ممسرَح ـ تظاهرى ـ عـندما تبقى معه على حدة، وفى وجود الأخ لورانسو فقط. هذا هو سرهما، وارتجالهما اليائس. ولكن القدر يمكنه أيضا أن يرتجل على طريقته. والموت لا يحب أن يستخدمونه عبثا ببساطة من أجل متطلبات العالم الحى. فى "ضجة فارغـة" يشارك بعض الأشخاص فى الموت التظاهرى، ومن ضمنهم الرجل المـرح بندكـت. لقد أصبحت مغامرة، لعبة جوقة كاملة من أجل الدفاع عن شـرف هيرا، مع الوعى بأنه فى أية حال من الأحوال لن يكون الوضع أسوأ مـن ذلك. وفى " حكاية شتوية " يجب أن تعتبر البطلة ميتة لعدة سنوات من أجـل أن تعـود إلى الوجود العلنى، تقريبا كما لو أنه لم يكن قد حدث لها أى شـئ، لتواصـل الخط الذى انقطع لحياتها السعيدة. إن المقام العام والإدراك الكلـى للعـالم ومزاج الكاتب، كل ذلك فى مجموعه يملى إما معالجة أخرى للأسـلوب، وإما تطويره بشكل آخر. والنموذج الأولى للموقف ـ تطوره ـ النتائج، تلك حلقات ثلاث سوف تكون مرتبطة مع بعضها البعض على النحو الـذى يتطلـبه المـنطق العام للتراجيديا أو الكوميديا أو دراما الباروك. هذه الحلقـات الـثلاث، فى نطاق كاف، مستقلة عن بعضها البعض. بين الأولى والثانـية، وبيـن الثانية والثالثة يوجد منطق صارم، والمنطق الوحيد الممكن للـتحولات غـير موجود. ومن حيث المبدأ، كان من الممكن تماماً لهيرا أن تمـوت موتـاً حقيقياً ـ وذلك حتى فى لحظة اكتشاف براءتها الكاملة، وهذا يعـنى رد اعتـبار لا مفر منه. ولكن لمـاذا حقاً، لا تنتهى حياتها من فرط السعادة؟ إذ أن جولستير فى " الملك لير " عندما يعرف القصة الجريئة الكاملة لما فعله إدجار ـ على الرغم من أنه مر باللحظات المظلمة نفسها فى الحياة

وبالقسوة اللاإنسانية نفسها، ينهى فى إصرار حياته بنفسه. أما جولييت فقد كانت تستطيع أن تفلت بإرادة أية مصادفة ــ على سبيل المثال، كان من الممكن أن يظهر روميو فى الضريح فى وقت متأخر قليلا، عندما تكون قد بدأت لتوها فى الإستيقاظ. وبالتالى يتم إنقاذ البطلين العاشقين. عندئذ فقط يمكن أن يتضح فجأة أن " ضجة فارغة " هى تراجيديا ــ على الرغم من أنه لم يكن هناك أى شئ يدل على ذلك. أما " روميو وجولييت " ــ فهى مجرد تراجيديا ما متكلفة، أو ميلودراما تثير فى جدية شديدة الهول والفزع، حتى أنها على نحو ما بعد ذلك تخيِّب الأمل فى النهاية السعيدة المعسولة. فاستخدام الأسلوب هنا لا يجب أن يهدم وحدة الجنس الدرامى. وجميع الأساليب هنا على حد سواء.

لو كانت هذه الأساليب تتطور فى عمل من جنس درامى محدد، فإن تطورها يجب أن يتناسب معه. بالطبع فى " هاملت " توجد مشاهد مضحكة. وفى " كيف يعجبكم ذلك " يوجد جاك ــ ميلانهولك الذى يُبَاع كما هو مقدر له ــ إلى ميلانهولك. وفى " روميو وجولييت " توجد المرضعة بأشعارها الكوميدية اللاذعة. إلا أن هذه التفاوتات الطفيفة تبقى موجودة فى النصوص المسرحية بشكل واضح ليس على نحو مشابه للخطوط الرئيسية الغالبة على المقام. وهى تبرز القيمة المطلقة للحلقات الجديدة. وتشير إلى أن جميع المتناقضات ما هى إلا جزيئات وتفاصيل للخط الرئيسى ــ هى نقطة فى بحر. ولا تغير أى شئ بشكل أساسى، ولكنها فقط تحدد، وتوعد بشئ ما، وأحيانا تخدع بسهولة ــ وعلى نحو أدق، تحاول خداع القارئ ــ المتفرج. والشئ الرئيسى أنها تشير إلى حتمية هذا الإحتمال أو ذاك لتطور الأحداث. والجدير بالملاحظة، أن المقتطفات التى من شأنها أن تبرز، تظهر عادة فى الجنس الدرامى ليس بشكل تلقائى ــ ذاتى، أو مفاجئ، أو مرة واحدة، وإنما تظهر بشكل دورى طوال الحدث، أو بالقرب من البداية ــ لكى لا تنتج أوهاماً. وكأن هذه المقتطفات قد ولدت أثناء تطور الحدث كنتائج ملموسة له. فى الجزء الأول من " روميو وجولييت " يوجد أيضا ميركوتسيو المرح والمرضعة الشجاعة. ولكن بعد ذلك يبعدون واحداً منهما من الحدث بأكثر الطرق تراجيدية، أما الأخرى فتبتعد إلى الخلفية ــ هناك يصبح من الصعب

الوصـــــول إليها. هاملت أيضا يسخر ويقلد المجنون بخفة ظل حاذقة للغاية ولكن فى البداية فقط، أما بعد ذلك فهو يتبادل الحديث مع أوزريك فى تهكم ثم يصـــادف حفارى القبور بعدها. السخرية الهاملتية تسكب المياه على طاحونة الـــتأملات التراجـــيدية، وكذلـــك الأحداث التراجيدية. وهذا ما يحدُ أيضا فى الكومـــيديا حيث يمكن أن تظهر باستمرار مشاهد محزنة، بل وحتى التذمرات والتشكيات الدراماتيكية المبالغ فيها جداً للأبطال الذين يقاسون التعاسة ــ مثلما علـــى سبيل المثال فى " البخيل " لموليير، إلا أن هذه النوتات لا يمكنها، ولا تســـتلزم أيضـــا هـــز التنغـــيم الكوميدى العام. وفى واقع الأمر، يمكن تقسيم الأعمال ذات الجنسية الدرامية إلى مجموعتين. الأولى ــ نصوص مسرحية، حيث توجد اللحظات البارزة، بل وحتى القوية، على اعتبار أنها ضرورية من أجـــل الإحســـاس بالتناقضات الداخلية، الديناميكية، والتنوع فى حدود الجنس الدرامى الواحد. فى تلك النصوص المسرحية تجرى عملية كما لو أنها عملية صـــراع الجنس الدرامى مع مقتطفات من الأجناس الدرامية الأخرى. والنوع الدرامـــى كمـــا لـــو كان يثبت حقه، أو يدافع عن رأيه بالذات فى نظرته إلى العالم. يدافع عن إمكانية احتوائه على جزئيات من الأجناس الدرامية الأخرى على أساس قوانين الأجزاء "الأحدث" الخاضعة والقابلة للتحول، فى الدرجات والمـــراحل الفكرية للنص المسرحى. المجموعة الثانية ــ نصوص مسرحية حيـــث لا توجـــد المقتطفات البارزة، مثلما على سبيل المثال فى تراجيديـــات راسين. فهى مكتوبة بقصد السعى إلى الوحدة المطلقة، الكاملة، المترادفة مع تكـــرارية الجنس الدرامى ــ ولكنها لم تعد، مع ذلك التوجس الخفى من ذلك الـــتوحد، تأتى بنتيجة، وراحت تعمل بوسائل أقـــل راديكالية. الجنس الدرامى هنا يبدو وكأنه محبوس فى غرفة مقفلة ــ ليس هناك أى نموذج لجنس درامى آخـــر يـــدق عليه الباب. وهو من ناحيته لا يترك أى أثر أو انفعال. ومن ثم يـــبدأون فـــى عملـــية حماية الحماسة، وبغيرة شديدة من خفة الظل والعكس. والكلاســـيكية توصـــل فكـــرة الجنس الدرامى إلى نقطة الذروة، ولكنها بذلك تجـــردها فـــى الوقت نفسه من شذى غموضها، وتوترات " التحول " الدورى للمقـــام. القارئ والمتفرج، بالطبع، ينفعلان عندما يراقبان التطور التراجيدى للأحـــداث، ويـــنفعلان عـــندما يشعران باستمالة أى " تبدلات " فى الأجناس الدرامـــية الأخرى مع الاتجاه الآخر الذى يجرى. ولكن من ناحيـــة أخرى،

فهذا الإحساس بانعدام الأمل يسير متأبطا ذراع الإحساس بالراحة والتراخى. هـنا لا داعى للحذر، هنا لا يترصدون لأية أحداث هزلية، هنا لا يثيرون أية أوهـام لـ " تقلبات المصير ". فى التراجيديا الكلاسيكية المنطقية تقوم قوانين الجـنس الدرامى بدور القدر اللحوح المتسلط الذى يُخضِع كل شئ، والذى لا يمكن لأحد أن يفعل شيئا ضده حتى ولو بطعنة ضعيفة.

كومـيديا موليـير الراقية ــ "الموحش"، "دون جوان"، "طرطوف" ــ تناضـل ضـد هذه الحالة ساعية بشكل أو بآخر إلى تحرير الجنس الدرامى. وكومـيديات موليـير تسـتوعب فى داخلها، وتوطن على طريقتها فى نبرة تراجيدية ــ بشكل جزئى مثلما تتضمن تراجيديات شكسبير فى داخلها ببساطة علـى العنصر الكوميدى. هذه النصوص المسرحية تدلل على أن التراجيدى والهـزلى لا ينفـيان بعضـهما البعض. وهما يوجدان فى علاقة دياليكتيكية معقدة. ومن الممكن الإعتراف بأن التراجيديا توجد ــ هناك حيث كل شئ فى عمومـه وكليـته حزينا وكئيباً على الرغم من إمكانية وجود الهزلى بصورة "موضعيـة". التراجيديا ــ هناك حيث توجد حماسة اكتشاف النطاق الحقيقى للتـنافر والصدام والتناقض. ولكـن الكوميديا ــ ليس من الضرورى إطلاقا أن توجـد هـناك حيث المرح والتسلية والضحك. فى الكوميديا، من الممكن تمامـا أن توجد العديد من "الأماكن" المنطوية على هزل شديد للغاية، ولكنها فى عمومها وكليتها تكون على أية حال لوحة كئيبة للغاية. يبدو الأمر وكأنك تضحك أكبر فترة من الوقت، لكن لو تتأمل ــ من المدهش على سبيل المثال أنـه فـى التراجيديا يوجد كشف تدريجى لجميع أعماق التعاسة والخلاف ــ توجـد كوميديا، بالطبع، حيث التسلية والمرح. ولكن فى الكوميديات السوداء التى يوجد بها هزل، نجد أن تلك النصوص المسرحية ترتبط ببعضها البعض بمبدأ التناقض. مسل وهزلى ــ شبه تناقض تقريبا.

ولـذا فـــ "الموحش" لموليير تقف أبعد بكثير من "مدرسة الوشايات" لشريدان، وأقرب إلى "هاملت". ولذا أيضا فبين "زواج فيجارو" و"أخطاء ليلة واحـدة" لجولـد سميث ــ مسافة محسوسة للغاية. كما أن جميع الكوميديات الروسـية العظـيمة للقرن التاسع عشر تختلف عن سابقاتها فى القرن الثامن عشر ككوميديات سوداء ــ بأن الأولى مرحة. والتعريف الشهير لجوجول ــ

"الضـــحك من خلال البكاء ــ ليس دقيقا تماما. الأصح أن تقول" الدموع من خـــلال الضـــحك ". إذ أن " صـــاحب العقل يشقـــــى و"العرس" تولد ضحك الناس الذين اكتشفوا لأنفسهم فى جوهر الضحك والهزل يأسا لا يقهر، وحزناً وقـــنوطاً. عندما نضحك ــ كأننا آنذاك نُقَوِّم فنية التنافر والتعارض بهذا الرد فعـــل من الضحك ــ نتحرك صوب النهاية فى غاية الأهمية والخطورة. فهى لا يمكـــن أن تكـــون " مفتوحة ". ويجب أن تفصح بمنطق جيد وتُجْمِل وتعمم فهـــم وإدراك المؤلـــف للوجود ــ الحياة ــ، وتصبح آخر كلمة حول طبيعة نوعية الصراع الذى لا يقهر أو التجانس والوفاق.

## مقام النهاية ـ صوت المؤلف

عندما يكون الجنس الدرامى فى عنفوان قوته وسعيه إلى ذروة التحقق، يـــتطابق موضوع ومقام النهاية كلياً، كقاعدة، مع الخط الرئيسى للحدث. ففى التراجـــيديات تحدث كارثة تراجيدية، ويتنامى الإحساس بأقسى مشاعر عدم كمـــال العـــالم والإنســـان إلى ذروته. على سبيل المثال كما عند سوفوكليس وأسخيلوس. وفى وقت متأخر، عندما يحاول الجنس الدرامى فى الوقت نفسه أن يحـــافظ علـــى وحدته، ولا يدفع بها إلى الألحان الأخيرة المفجعة، يظهر "المطلق" المزعوم من " الماكينة ". والبعض يعتبر إبداعات يوربيدس فى هذا المجـــال إحـــدى أشـــكال التعطش إلى الحل الوسط الذى يقدم نهاية شيخوخة الجنس الدرامى، وانحطاطه. ومع هذا ففى ذلك حكمة خاصة ــ فهم النسبية، ولو حتى النسبية القليلة لأية نتيجـــة للموضوع. وإذا كان الموضوع مصطنع إلـــى درجة ملموسة، فهذا أمر بديهى. وهو لا يلغى كل تلك اللوحة الخاصة بتـــنافر وتـــناقض الوجود، التى كانت قد رسمت فى النص المسرحى، ولكنه يعبر فقط عن حلم المؤلف فى كيفية تصحيح وتعديل تلك اللوحة.

الـــنهاية ــ الخاتمة الجبارة للأحداث، حيث الحضور الناضج، بشكل أو بآخـــر، لإرادة المؤلـــف أقـــوى بكثير من التطور المتواصل للحدث. النهاية، بالطـــبع، تتمم مصائر الأبطال، تقدم حل الأحداث وختامها ــ تسرد ما انتهت إلـــيه القصـــة كلها. ولكن بدرجة أقل تعتبر النهاية ــ هى حكم المؤلف على العالم الذى يمكن أن يكون إما قد لُعِنَ ونُدِبَ عليه، وإما قد تم التغنى والتغزل

بــه، أو العفو عنه والغفران له. تقويم المؤلف هذا للإمكانيات المحتملة للعالم يكــون أفضل أو أسوأ مما تم افتراضه منذ البداية. وهذا اختيار لشكل النتيجة أو الإجمالى المطلوب.

"الســيد" لبيير كورنى ــ تراجيديا بنهاية موفقة. هنا تُقَدَّم للعالم ملاينة واضــحة. ولكــنها ليست شديدة إلى تلك الدرجة التى يمكنها أن تخلص من الإحساس بالتوتر التراجيدى. معنى ذلك أن ظاهــــــرة "القوة الثالثة" للسلطة المطلقــة المثقفة، على أية حال، لا تُفْهَم كعامل مُنَسِّق ــ مُهَرْمِن ــ عام على الإطــلاق. الأبطــال أنفســهم، فــى عالمهم الخاص، غير قادرين على حل خلافــاتهم بإيجاد حلول وســط مناسبة. إضافة إلى ذلك أيضا إيجاد تبريرات لائقــة لهــذه الحلــول الوسط. وهذا، وهو الأمر الأهم، ما يجب أن يمزق ــ يعذب ــ المتلقى. إن أبطال الكوميديا السوداء "طرطوف" يظهرون فى مواقف مشــابهة. فقــد بدا أنهم انتصروا عندما كشفوا فى نهاية الأمر النفاق بصورة واضــحة، واعــتقدوا أن الأمــر كله يتلخص فى العثور على حقيقة الإنسان وإظهارهــا، وفى أن يؤمن المخطئون والغاوون بهذه الحقيقة. فى ذلك الأمر يتم استهلاك جميع القوى. ولكن يتضح أن إدراكهم غير كاف لتغيير أى شئ مــن عالم مؤتمت. والحقيقة بالنسبة لدائرة الشخصيات ليست بعد هى الحقيقة المطلقــة بالنسبة للجميع. ويمكن القول إن الأبطال يخسرون مع طرطوف فى المعــركة، وليســوا هــم أنفسهم فى حالة تسمح لهم بتوبيخه. يجب أن يظهر رســول الملــك لكــى تقال الكلمة الأخيرة ــ الفاصلة ــ فى صالح الأبرياء والمظلوميــن. ومــرة أخرى تفشل المبادرة الخاصة من دون مساعدة النظام الملكــى، من دون القوة الرسمية. الصراع يُحَل ليس من داخل عالم الأبطال، ولكن من مكان ما من الخارج. ذلك يعنى أن عالم الأبطال غير كاف فى حد ذاته، ولا يمتلك الطاقة اللازمة لتنسيق وهرمنة ما يحدث.

تلــك الــنهايات " الموفقة " تنطوى على أحزان أكبر بكثير من سعادة الحلــول الميلودرامــية وهنائها. هناك، كقاعدة، عالم الأبطال الخاص نفسه، يبحــث فى نفسه عن القوى الإيجابية من أجل حل الموقف. فى نص إدوارد بولفــير ــ ليتون " سيدة من ليون، أو حب وكبرياء " (١٨٣٨م)، يعود البطل بعــد طول غياب، بالضبط فى تلك اللحظة عندما يحين منع الزواج البغيض

الــذى يهدد البطلة. وفى نص برنارد شــو " تلميذ الشيطان " تصل المساعدة فــى الوقــت المناسب إلى البطل، وفقط فى ذلك الوقت عندما يكون قد وقف تحــت المشــنقة والأنشوطة فى رقبته. تلك الأساليب ــ ليست على الإطلاق مجــرد استدرار رخيص للتوتر والقلق. هنا من المهم توضيح أن "المطالبات" بالنهاية السعيدة، وغير السعيدة تتعايش مدافعة فى الوقت نفسه وبشكل متزامن عن حقها فى التجسيد. عندئذ يتضح أن الإحتمال غير السعيد كما لو أنه يستفز ويدفــع على تنشيط الإحتمال السعيد. وبمجرد أن تصبح الكارثة تقريبا حتمية ولا مفــر منها، تقوم القوى الخيِّرة بضربتها. إلى ذلك الحين تبدو تلك القوى نائمــة أو مخدَّرَة ــ هى لا تستيقظ من دون حدث مضاد ملائم وجدير. مثل تلــك الحلــول لا تظهــر ضعف الشر بذلك القدر الذى تحدد به "سيكولوجيا" وإيقاع ظهــور الخير. فكم من الصعب عليه أن يكون هكذا وظيفيا!

مــن عملــية التزامن ينشأ مدخل إلى التتابع ــ إلى الحل، وفى تقدم ما وازديــاد سوف تعمل مصادر الجيد والسئ على إظهار إمكانياتها. فالمساعدة القريــبة والحماسة يمكن ــ وأسفاه ــ أن تصل فى وقتها، ولكن بعد الإعدام الــذى يكون قد تم تنفيذه. ومن الممكن أن يعود الحبيب بعد انتهاء عقد قران خطيبته على آخر. ففى نص بيرس بيش شيللى " تشانتسى " تعزم الفتاة الشابة الفاضلة، التعيسة، بياتريتشا على قتل أبيها الشرير الفظيع، المستبد. وبعد دقيقة مــن تنفــيذ عملية القتل هذه يظهر حماة القانون الذين قرروا فى نهاية الأمر القــبض علــى المجــرم. (فى الميلودراما نبهوا إلى مبادرة البطلة وإن كان لنصــف دقيقة) وبدلا من تشانتسى يلقون القبض على بياتريتشا التى يقومون بإعدامهــا بعــد ذلك متهمين إياها بقتل الأب. فى هذا التقاطع من الاحتمالات المتوقعة والتى تحققت بالفعل ــ السخرية القاسية للمؤلف، وأكمل وأتم عملية تجــريد للكون كله من الاحترام والمجد. ولكن بموت بياتريتشا البشع، وبشكل متــناقض ظاهــرياً يبدو كما لو أن شيللى ينتقم من العالم متهماً الدولة والحظ بــالجور وسفك الدماء إلى حد التطرف. وهناك الجملة الشائعة جدا: "المؤلف قــتل بطلــه / بطلته" ولكن من المهم جدا أيضاً بأيدى من فعل ذلك ــ بأيدى مجــرم متمرس فى الإجرام، صديق، حبيب / حبيبة، الدولة، مصادفة مهلكة ... وهكــذا. ذلــك يــتوقف علــى مدى يأس المؤلف من الواقع ــ ودرجة مشــاطرته ليس فقط للمقتول، ولكن لمن يَقتل أيضا (أو أن غياب أية مشاطرة

هـــو ما يبسط على الفور مجمل التركيبة الفنية). فإذا كان ياجو هو الذى قتل ديدمونة، لِمَا كان هناك تراجيديا، ولظهر ما يسمى بـــ "الدراما الدموية".

درجة المشاطرة يمكن أن تكون معلنة فى النهاية ولا تأتى على مستوى الحـــدث، وإنما منطوقة على مستوى الملاحظات والردود. وهذه الملاحظات والردود قادرة على التأثير الشديد من أجل التحكم فى الإدراك، وكأنها مجبرة مهمـــا كـــان الأمر على التحديد ــ مع مَنْ يجب على المتلقى أن يتحد ذهنيا، وكيف تتم معالجة الماضى، وإلى أى جنس درامى تنتسب. بعد مشهد انشقاق الأرض وابـــتلاعها لدون جوان، نرى سجاناريل وقد أخذ يقرأ فى أثره شعرا غيبـــيا: " آه، مرتبى، مرتبى ! " هذه النهاية الفريدة من نوعها والتى ترغمنا بقـــوة مضاعفة على مشاطرة دون جوان، هى بالنسبة للبطل كئيبة على وجه الخصـــوص، وكومـــيدية أيضـــا. الفاجر قد عوقب ــ ولكن الذين بقوا أحياء يشـــعرون بالخزى والعار، ولكن بدلاً من سجاناريل ببرجماتيته الشحيحة كان مـــن الممكـــن أن يدخل أحد ما آخر كممثل لذلك العالم الذى مازالت الأرض تحملـــه ... على سبيل المثال، السيدة ألفيرا، والأفضل أخوها الذى أنقذه دون جوان منذ قليل. أو ربما كان دخول التماثيل من شأنه أن ينهى الأمر. ولكن لا يوجـــد ذلك العطف تجاه دون جوان والذى يمكنه إرغام موليير على إخراج غـــيظه فى الأحياء لكى يكللهم بالخزى والعار فى رشاقة وكياسة، وفى لمح البصر.

وفـــى كوميديا أخرى سوداء " صاحب العقل يشقى " تبدو أيضا صيحة فاموســـوف " آه، مـــاذا يمكن أن نقول للأميرة ماريا ألكسندروفنا ! " كما لو كانـــت تبرز عدم التناسق التراجيدى فى روح كل من تشاتسكى وصوفيا. إلا أن خط فاموسوف كله هنا ملئ بالحوادث بدرجة ما، وقائم بذاته مما يجعل كل مـــا يحدث ليس مجرد عملية " هبوط "، وإنما عملية انتقال إلى مقام آخر. فى المقدمـــة يخـــرج، مـــرة أخرى، الناس الذين يعرفون كيف يعيشون، ومن ثم تنـــتهى آلام وعذابات تشاتسكى. تشغلهم مشاكل أكثر تفاهة ــ تشغلهم بشكل وبائى معد للغاية. إن جريبويدوف، عن طريق ردود وملاحظات فاموسوف، كمـــا لو كان يعرقل الإحساس بالتنافر الكامل، وإدراك أن كل الفظاعة ــ فى قـــوة الدفـــع الذاتى للحياة المتواصلة، وفى عاداتها التى لا يمكن لأى شئ أن

يـــبطلها ويلغـــيها، وفى أن هذه الحياة تمتلك حق الوجود بغض النظر عن أن تشاتســـكى لـــيس له مكان فيها. وإدراك كل ذلك ــ وفهم أنه بدلا من البغض والكراهـــية فـــإن عالم فاموسوف يحصل منا على الرفق والتسامح. لأنه من الممكن جداً أن يكون جديراً تماما بالرفق والتسامح.

إن عـــدم إمكانية تمركز الحزن والضحك كلياً فى خندق ممثل ما واحد تنهى وتتوج نص مسرحية جريبويدوف، لأن خلف كل واحد منهما ــ الحزن والضـــحك ــ يقف عالم بأكمله. والإحساس بالحزن المتفجر بصورة لا داعى لها ينهى " العاصفة " لشكسبير عندما يتركز فى أشعار النهاية من دون شك، فكـــل شـــئ قـــد تم بشكل جيد، أقيم العدل والأبطال ينطلقون لاستقبال الحياة السعيدة. ومع ذلك فكل جوهر دراما الباروك يكمن فى أن الجنس الدرامى كما لـــو أنه يشعر بنقيصته الذاتية. وهى تتلخص فى العجز، بشكل عضوى كبير، فى الإبتكار الحر وتطوير الخط مع حل موفق للصراع. وفى دراما الباروك، وعلى العكس من كوميديا عصر النهضة المبكر، يظهر إحساس بأنه كلما كان السعى إلى حل موفق أقوى، قل اليقين فى وجوده بالعالم الواقعى. إن الجنس الدرامـــى، وكأنه، يرى بنفسه أنه عندما يصمم نمـــوذج للعالم، فهذا النموذج يختلف كثيرا عن الأصل. الفنتازيا هنا منطقية ومطلوبة ــ إذا كانت الحياة لا تســـتطيع ذلـــك (ونحـــن نعرف أنها لا تستطيع)، فعلى الأقل نصنع نحن تلك المواقف ونقوم بحلها. هكذا " يقول " الجنس الدرامى لنفسه. والنبرة السوداوية للنهاية تظهر لأنه تأتى لحظة الإفتراق مع النموذج الفنى المصطنع ومع جلسة الهارمونـــيا والتجانس، والتى من الواضح أنها لا تمتلك استمرارية فى فضاء الحياة العادى.

درامـــا الـــباروك الشكسبيرية تحصل، من ناحية، على مشاعر مريحة نفســـيا. لأن جمـــيع التقلبات التى ليس لها مثيل فى الحياة العادية مع النهايات الســـعيدة مقنعة جدا ومغرية. وهى ترتكز على التعطش والحاجة لكى تُشحَن بـــالذات فـــى ذلـــك الواقع. ومن ناحية أخرى، من الصعب ألا نبدأ الشك فى هشاشـــة وضعف اللوحة المُتَخَيَّلة. من الصعب ألا نرى كيف يحافظ المؤلف بعـــناية علـــى كمالهـــا الجمالى ــ الإستيطيقى ــ والأسلوبى، وعلى انعزالها وانطوائها على نفسها.

عموماً، فأى جنس درامى يحصل على مشاعر الراحة ـ وبالذات الراحة، وليس الإسترخاء والنوم. الراحة تتلخص فى أنه من أجل تفسير العالم لا يجب إفزاع المتلقى من هذا التفسير، لكى يكون المتلقى قادراً على تقبل أكثر اكتشافات الجنس الدرامى من حيث الرعب والسعادة ـ بإلهام ومن دون خوف، ومن أجل أن يظهر، إذا كان ذلك ضرورياً الإحساس باليقين فى عدم إمكانية التغلب على الصراعات ـ ولكن إطلاقا ليس إحساس عدم الثقة المرهق الذى يقبض النفس من كل ما هو موجود.

ليس مصادفة أن التراجيديا تفترض وتطرح عملية التطهير. ففى التراجيديا، البطل ـ ونحن أيضاً ـ يجب أن نعيش الإحساس بعدم الهارمونية والتنافر الكلى، ويجب المرور بذلك الإحساس وليفرغ العالم على خشبة المسرح كل ما هو فظيع ـ ولكن فقط من الأفضل، من دون بقايا لكى نعرف أن أسوأ شئ لا يتوارى فى مكان ما فى مكمن، وإنما هنا، أمامنا، البطل "يأخذ على عاتقه" الضربة التى يجب أن يتلقاها على أية حال أحد ما آخر. والضربة حتمية لا مفر منها، ولكن فى مقابل ذلك يكون البطل فى عمق مركز الكون. لأن التراجيديا تكشف أن فى مركز الكون ـ دائما الصراعات المفجعة التى تفتت القلب. وأن تكون بطلها ـ تكون رمز الإنسانية، تكون الأول، والمتفرد. إن حماسة الانفعال بالأحداث ذات النطاق الضخم، والنهاية التى تضع نقطة لهذه الانفعالات، والتى توصلها إلى الدرجة القصوى التى تبدو كاملة ووافية ـ هى أشياء ضرورية للتطهير، وللتنوير والتخفيف. لا يجب أن يكون هناك أسف أو حزن حقيقيين على الأبطال التراجيديين الشهداء، حيث أنهم سيكونون موضع العطف والشفقة إذا ما بقوا أحياء. هل من الممكن طويلا احتمال هذه العذابات والآلام؟ ألا يستحقون انتهاء الآلام، والنهاية المطلقة للمعاناة؟ وهل هم فى حاجة إلى تقدير ما، أو وسام ما؟ لا داعى لأى شئ، فليس هنام ما يعجبهم أو يرضيهم. إنهم يستطيعون بشكل كامل وتام وملائم أن يحققوا أنفسهم فقط فى المواقف التراجيدية، ولا يوجد لديهم، ولا يُفْتَرَض أن يوجد طريق آخر.

وعلى العكس، فكل راحة الميلودراما ليست إطلاقا فى التوجه الأحادى القاطع والنهائى للحدث، وإنما فى الحلم باصطياد أرنبين فى وقت واحد

بنموذجيـــن لجنســـين دراميين و " تقاطعهما ". فمن ناحية، يوجد تعطش إلى الارتـــباط بالكوارث والعذابات ــ ولكن ليس إلى حد المصير الأليم بتضمين كل شئ (كما فى التراجيديا)، وإنما بــ "الإستثناء" تاركة لنفسها إمكانية العودة إلـــى العـــالم الاعتـــيادى الساذج. هنا يظهر الشعور المُدَغْدِغ الخاص بعملية الإفلات الموفق من الخطر، ومقدرة الظهور فجأة من خضم عواصف الحياة. هـــنا يـــتملقون الإنسان عندما يهدون إليه دور المنتصر. إن البطل التراجيدى لـــيس فـــى حاجة إلى تلك الأدوار ــ يحسدونه على مصائبه مدركين قيمتها العظـــيمة وعـــدم إمكانـــية توافرها لكل واحد ولأى واحد. التراجيديا تسحب وتصادر مفهوم النجاح فى الحياة من قائمة المقاييس التى تنطبق على ما يميز نطـــاق الهوية الشخصية واستحقاقها. والميلودراما تناضل من أجل عالم خال من السأمة والملل، وليكن ما يكون من الكوارث والحرمان والآلام. فمهما كان لا يجـــب أن يعـــيش الأبطـــال فى ملل ــ وأن يرتبط المتلقون بذلك الوجود الواضح فحسب.

يبدو أنه من البديهى أن الكوميديا المرحة يجب أن تشحن الجو بالراحة. إلا أن صـــنع الإحســـاس بالـــراحة هنا ليس بالأمر السهل ــ علينا أن نصنع مصـــدرا إيجابـــيا مفهوما للجميع، وأن نحرص على يقينيته وإقناعه، وطبيعة كمالـــه، ونهايـــته. إذ إنه من المفهوم أن التراجيديا يجب أن تنتهى بمقتضى أسباب معينة واضحة. ولكن لماذا بشكل عام يجب إنهاء الموضوع المرح، إذا كـــان كل شئ فيه جيد بهذا الشكل؟ التراجيديا تنتهى نظرا لأن القوى الروحية والبدنـــية للأبطـــال ليست أبدية. والكوميديا تنتهى نظرا لأن الهارمونية التى أقاموهـــا تضايق وتجهد بشدة، طوال الوقت، الديناميكية اللانهائية ــ يمكن أن تـــنهار. والرهـــبة الخفـــية تفقـــد الهارمونية عندما تبدأ التمعن فيها وتأملها، وتضـــــع البـــنـــاء الشـــــائع شـــرطا للكوميديا المرحة. وكقاعدة، فهذا هو الطريق المرح إلى الهارمونية المرحة. وتلك الرغبة لـــ "الإحتفال بالعيد" هى بدايـــة مـــرحلة حياتية ما محددة لن تكون أبداً وسيلة للكوميديا. ودع الجميع يفـــرحون، يـــتحامقون، وفـــى النهاية سوف يتجمدون فى خضم السعادة التى حصـــلوا عليها للتو. ويكفى أن الجنس الدرامى ليست لديه إجابة عن ما بعد ذلـــك. هـــل سيحافظ الأبطال على السعادة، أ لن يسأمونها، أ لن تنهار تحت

ضربـــات القدر؟ إذ أن هناك العديد من المخاطر، مثل الوجود الدائم للموت، لأنه فى الكوميديا "فيما بعد ــ هو الصمت".

عندما يكتب بومارشيه "زواج فيجارو" بعد "الحذر عديم الجدوى"، وبعد ذلك "الأم المذنبة أو طرطوف الثانى" يصبح من الواضح فورا مدى الصعوبة الـــتى تقف أمام الأبطال، وأمام عالم الكوميديـــا كله، فى عدم فقدان حماستهم وتوقدهـــم وبدايـــاتهم المضيئة وطاقة التمسك بالمواقف الحياتية اليقينية. إن الحفـــاظ على الهارمونيا وإعادة إنتاجها أمر يصير أكثر ثقلا وكآبة. فالثنائيات المثالـــية السابقة تكف عن الظهور كما كانت فى حالاتها السابقة، أو تفقد فعليا بـــريقها. وعلى خشبة المسرح يجب أن تدخل الثنائيات الجديدة التى تتعهد أن تكـــون مثالـــية، إلا أن إمكانـــية أخذ نفس جديد تصير أصعب ــ فى النص المســـرحى الثالث يتضح أن أمتع وأهم بطل ليس الشخصية "الإيجابية"، وإنما المـــيجور بيجيارس، طرطوف الثانى. الكوميديا الأولى ــ كانت لعبة بارعة. والكومـــيديا الثانـــية ــ كانـــت اقتران الاضطراب المحموم لـــ "يوم مجنون" بالدفـــاع الحماســـى عن الشرف. والكوميديا الثالثة ــ كانت الصراع مع آثام الماضى، والصراع من أجل "البقاء الأخلاقى" و"الصداقة ضد" المحتال.

الكوميديا السوداء لا تعطى المتلقى إمكانية رصد وتأمل جبل الجثث فى النهاية، وتترك الأبطال يواصلون الحياة، ولكن بالذات من أجل الإحساس بأن وجودهـــم لـــن يدخـــل إلى مجراه الطبيعى. سوف يظلون أحياء من أجل أن يشـــعروا ــ أنهم لا يستطيعون الفعل والتأثير. مايزال هناك وقت بعد، ولكن "الـــنابض" الروحى الداخلى قد كف عن العمل. وهكذا يظهر المشهد الأخرس الشـــهير لـــ "المفتش العام". من الممكن أن يكون المأزق الحياتى مسلياً على طريقته. كما أن عملية " الإدراك " المؤلمة من الممكن أن تكون هزلية للغاية. وهـــذا لـــيس من الضرورى أن يكون بأسلوب " التناقض "، ولكن أن تكون اللعـــبة فـــى انســـجـــام وتـــناغم. وكان من الممكن ألا يكون كل ذلك هزليا ومضحكا لو لم يكن محزنا وكئيباً إلى هذا الحد.

ولعل الكوميديا السوداء بالذات تتلاصق تماما مع الحد الذى يكف بعده الجـــنس الدرامـــى أن يصبح جنسا دراميا. وليس مصادفة أن تشيخوف كان

يحب تسمية نصوصه المسرحية كوميديات على وجه التحديد، على الرغم أنه مــع مــثل تلــك النجاحات يمكن أن نطلق عليها أيضا تراجيديات. ولكن فى الكوميديا الدرامية السوداء فى الوقت الحاضر لم يُفقَد بعد تطابق كل نبرة مع نفســها. الهزلى فيها ــ هزليــا، الكئيب ــ كئيباً، المرح ــ مرحاً، اليأس ــ يأســا ولــيس أى شــئ آخــر، والنوتات المنخفضة والحماس يتواجدان معاً ويمــتلكان الحــق فــى ألا ينسكبان فى آن واحد، وألا يحاولا نفى بعضهما الــبعض. نعــم، مــن الجائز تماما أن الاستنتاج الوارد فى نفس تلك الكلمات والمواقــف والأفعال يمكن الإحساس به على الفور وفى الوقت نفسه، إلا أنه يوجــد صــفاء، وفصــل لكل لون على حدة. وهناك يقين بأنه يوجد لكل تلك الألوان مسميات معروفة محددة. ففى نهاية " لكل حكيم هفوة " لأستروفسكى، يكــون الإيقــاع والحالــة النفسية فى غاية التعقيد، ولا يمكن تحديدهما. فى الماضــى كان جلوموف يمرر يمرر مغامراته عابثا ومداعبا من خلال نجاحه وتوفــيقه، مــن خلال تفوقه، ومن خلال ازدواجيته ونفاقه. الآن همد عن كل ذلك، وفى الوقت نفسه اشتعل بأحاسيس جديدة حادة ــ يعبث من خلال الفشل والإحباط، ومن غياب الإحساس بالانسحــاق الموجود. أما الآخرون فيتلقفون فكــرة جلومــوف عن نفسه بحيرة وذهول، وأيضا بتبصر، وغضب، وبقسوة مســتهترة وقحــة. يحدث إخراج عملى ــ متيبس من حيث الإيقاع، غاية فى التقشــف والــزهد للبطل من دائرة معارفه والمحيطين به ــ قبل ذلك جرت عملــية إدخال هوجاء، مليئة بشعور النشاط والخفة، فيها حماية ساذجة للبطل فى وظيفة " الشخص التابع له ". وفى النهاية، يظهر أفق محتمل لعودة البطل، وتكــرار إدخاله فى دائرته. وشجار عليه القوم لا يتناقض مع الإيقاع القريب من حديث الاختصاصيين ــ البراجماتيين، الذين لا يريدون السماح بانصراف شريك قوى مهما كان ثرثارا وقحا.

ولكــن كيف يسير الأمر بالنسبة للصفات النسبية المعقدة للنهاية، على ســبيل المثال فى "الشقيقات الثلاث"! تشيبوتيكين يخبر أولجا هامساً فى أذنها، بمــوت البارون ــ لماذا، إذا كان الأمر صعبا عليه، إذا كان متعبا ومحسورا وليســت لديه قوة على احتمال ذلك؟ أم حقا تبْذَل آخر القوى لكى لا "تتشتت" نقطــة الــذروة الحماســية؟ وربما تتعلق ملاحظة "أ ليس سيان!" ــ الخاصة بالقتــيل، بــرد فعــل الشقيقات؟ لمــاذا " فليبكين قليلا "؟ بمعنى أنه يمكن أن يبكيــن، ويمكن ألا يبكين؟ وهذا بالفعل ما يحدث. ماذا تعنى الكلمات الأخيرة،

المونولـــوج الخـــتامى، الـــتعطش إلى الحياة، انبعاث غريزة مواصلة الحياة واســـتمراريتها؟ أم أن ذلك هو حقا مجرد محاولات لإقناع النفس. فالشقيقات فـــى واقع الأمر كن يشعرن بما حدث للبارون الأمر الذى جعلهن يمتن أيضا بدرجة ما. وأن موت توزينباخ ــ أحد رموز انعدام حياتهن. فلماذا نسمع فى الكلمات ــ التفاؤل، الثبات، الإملاء المسبق للكلمات التى يجب أن تنقش على أضرحتهن؟ هل تقنع كل واحدة منهن الأخرى ... إما الحياة، أو عدم الخوف مـــن الموت؟ ــ لا أستطيع الإجابة إلا بآخر ملاحظة " لو أننا ندرى، لو أننا نـــدرى "، وذلـــك نظرا لأنه من الصعب الانفصال عن الإحساس بأن جميع الإحـــتمالات والتفســـيرات غير مجدية أو دقيقة. ومهما قلنا أو فكرنا، فالأمر ســـيان: لن نصل إلى جوهر الموضوع. من الممكن التفسير والتأويل طويلا، ولكن على أية حال لن نصل لا من قريب أو بعيد إلى المعنـــى الموجود.

وبشـــكل عام، فمن مع من يتحدث؟ ومن يقول كل ذلك لمن؟ ومن أجل أى شـــئ يقوله؟ لماذا لا يعمل أى أحد أى شئ؟ لماذا لا يناقشون الموت نفسه بدلا من الدخول سريعاً إلى مناقشات عامة؟ حقا ! فقد وجدوا الزمان والمكان المناســـبين للفلسفة ! ولكن حسنا، لنفترض جدلا أن نص "الشقيقات الثلاث" قد سُـــمِّى درامـــا. ولكـــن " الـــنورس " ــ كوميديا، فيها تثبيت وتقرير للموت، للانتحار الذى اندس فى الأحاديث عن هذا وذاك، وعند هذا الحد يتم كل شئ وينتهى. مثل تلك النهايات خارج الكتابة المسرحية ذات الجنس الدرامى تكون إحساسا بالانعدام العام والملئ بالراحة. وتبقى جميع المشاعر غير معبر عنها حتى النهاية، وغير واضحة أو مفسرة، ومحبوسة ومحاصرة فى الداخل بشكل أقـــوى حـــتى مما كانت عليه فى البداية. فلا أحد يبدى أفكارا حول أى شئ بشـــكل مباشر وصريح. والعملية الدرامية لا يمكنها بأى حال من الأحوال أن تنســـكب مـــن تلقاء نفسها، و "تنفجر" بإيقاع جبار. ويبقى انطباع عدم إمكانية تحقيق الصراعات فى الأحداث وفى ردود أفعال الشخصيات. حتى يبدو وكأن الحـــدث التراجـــيدى الخارق للعادة غير مرئى أو مُلاَحَظ، ولم " يتمكن " منه الأبطال، بل وفقدوه على المستوى الروحى. عندئذ يجب على المتفرج أن يقوم باســـترداد كل ما فَقَدَ ويمرره من خلال نفسه. وانتظار العون من الشخصيات أمر غير ذى جدوىَ ــ سوف يكون رد فعلهم " ليس منهم، ولا من عالمهم".

وذلك مثلما لو أن عطيلاً عندما خنق ديدمونة، كان بإمكانه أن يقول: "آه، من المحتمل أنه فى هذه الـ ... أفريقيا الآن حرارة شديدة ــ شئ فظيع!".

## العلاقات المُتَبادَلَة فى الفراغ والزمن

الجنس الدرامى يضع لوحة لذلك العالم الذى مازال يوجد فيه بعد الحد الأدنى من العلاقات الطبيعية المتبادلة. ومن البديهى أن الشخصيات يمكنها أن تتخاصــم وتتشــاجر، وتســتخف ببعضها البعض، وتهين، وتصب اللعنات، ولكنها، كقاعدة، تستمع، بل تصغى إلى بعضها البعض ــ وإن كانت لا تسمع دائما بشكل صحيح لكى لا تفهم أو تفسر. ومع ذلك يوجد إرشاد أولى بأنه من الضــرورى أن تسمع المتحدث، وأنه من الضرورى أن تتحدث متوجهاً إلى أحــد مــا ــ إلــى الشخصية الأخرى، إلى المتفرج، إلى النفس ذاتها. وليس مصادفة أن النص ذا الجنس الدرامى التقليدى يسجل بشكل خاص الملاحظات فــى جانب ــ وهذا استثناء من القاعدة. حيث إن ذلك الجزء من النص قد تم وضــعه عمدا ليس من أجل شخصية بعينها، وإنما إما للمتفرج بشكل واضح وصــريح، وإما من أجل التسجيل الذى لابد منه فى الواقع الموضوعى بهدف التصوير فى الفراغ الخارجى.

فى الجنس الدرامى، من المهم للإنسان ما يقوله بالذات ــ مهم على الدوام. ومهــم أيضا حماس التظاهر الذاتى الفردى ــ حماس الخروج إلى خارج الأفكار الداخلية، والمُعَايَشَة. فى الحقيقة يبدو العالم الداخلى عموما كما لو أنه قد كف لفترة زمنية ما عن الوجود النشط فى مواجهة العالم الخارجى. هذا التقسيم لم يعد صعباً أو ذا أهمــية خاصة. المسرح ليس فى حاجة إليه. أهم شئ على الإطلاق أنه من الضــرورى أن يــتم التعبــير والإفصاح عن كل شئ ــ حتى وإن كان بصورة مدوية، حتى لو "تُرِك فى حفظ" الفراغ المحيط وساكنيه. لأن هذا الفراغ وسكانه ــ هو الحقيقة الموضوعية الوحيدة للعالم المسرحى.

عــند صياغة جماليات "التيارات الغائصة"، أى ما بين السطور، يكف الفــن الدرامــى المســرحى عــن الاعتراف بأن العالم المسرحى البديهى ــ

الواقعى ــ المُعْطَى لنا من خلال أحاسيس مباشرة ــ هو منظومة واحدة عامة وشاملة، مفتوحة من أجل الإدراك المباشر. الجنس الدرامى يسعى لفتح ثغرة، والدخـــول إلى جوهر الكون، وعرض نموذج لهذا الجوهر. أما ما هو خارج الجـــنس الدرامى فيعطى مفهوما بأن الموضوع الرئيسى للدراما ــ هو إخفاء الجوهـــر، العجز الحتمى للواقعية عن تقديم هذا الجوهر بصورة مباشرة فى شـــكل جاهـــز محســـوب، وخال من المصادفة. ولكن ماذا ترون بخصوص التصرف مع ملاحظـــة " وفى باريس طرتُ فى منطاد "؟ ماذا تخص؟ كيف وأين يمكن التأثير والتطوير فى الأحداث فيما بعد؟ لا كيف، ولا أين.

إن علاقة الشخصيات فى الجنس الدرامى، كقاعدة، أكثر إمداداً بالمعلومات مما فى النصوص التى خارج الجنس الدرامى. فهذه الشخصيات لديها هدف تعبر عـــنه بشـــكل واضـــح و" قـــوة مُوَجِّهـــة " للردود والملاحظات ــ المشاركة فى الانفعـــالات والأخـــبار والمفاتحات، والمعرفة والتوصل إلى شئ ما، والاستمالة والـــتحريض ضد شئ ما، الاستفزاز، توضيح شئ ما، الاتفاق على نحو ما. تلك الـــردود والملاحظـــات تعنى فعالية الدوافع ونشاطها، شحذ الإرادة، الاهتداء إلى المُرْسَـــل إليه. وإذا كان هناك ما يمكن قوله، فمن الضرورى التحدث ــ لأنه إذا كـــان المضمون غير موجود فى العالم الخارجى، فهو ليس موجودا فى أى مكان آخـــر. يبدو وكأنه غير موجود، ولكنه يولد عندما يُصَاغ أو يُشَكَّل فى ديالوج أو مونولوج واقعى. ولا يمكنه أن يوجد بشكل آخر.

مـــن الواضـــح أنه فى الجنس الدرامى لا يوجد أيضا موضوع العزلة بشكل حقيقى. من الممكن دائما التحدث مع أحد ما هناك ــ حتى ولو كان من المســـتحيل التوصل إلى اتفاق أو التفاهم فيما بينهما، حتى وإن كانت العلاقة مليـــئة بالصـــراعات الحادة، وتدل على عدم فهم البطل للشخصيات الأخرى. ومـــع ذلـــك فالعلاقـــة المُتَبَادَلَة تكون أكثر قوة مما فى الأعمال الخارجة عن الجـــنس الدرامـــى. إن " ألتسيس " يجد من يتبادل معه الملاحظات اللاذعة، ويـــرد علـــيه بســـخرية، ويوبخـــه، ومع من يتقاتل. تناقضات مواقف الحياة المختلفة تُشَكِّل مشادات صدامية، وارتباطات، وخصومات "مدججة بالسلاح". العلاقات المُتَبَادَلَة موجودة فى حالة تشبع ــ بكثرة فى "الموحش".

أما الأعمال الدرامية التشيخوفية فمن طبيعتها الإحساس المضجر بعدم إمكانـــية إجراء ديالوج مباشر وصريح، وكأن الشخصيات من دون أى داع، وبلا ثقة فى إيجاد سبب، ترسل الملاحظات والردود فى الفراغ. ليس من أجل الإبـــلاغ بشئ ما، ولكن على نحو ما، من أجل إيجاد رد ما قريب، أو شريك فـــى الديالوج. فكم هى فى حاجة ملحة وضرورية إلى علاقة وطيدة ــ وكم تلـــك العلاقة غير موجودة. من الضرورى التنويه عن طريق وسيط بحالتهم الداخلية التى لا توَفق إطلاقاً فى الظهور إلى الخارج، وكأنهم يعانون من عدم امتلاكهم لعالمهم الداخلى ــ لا يمكنهم امتلاكه والتصرف فيه، ومن ثم " منحه " لأى أحد آخر. إنهم، بالحرف الواحد، معزولون ووحيدون ــ لأنه فى أغلب الأحـــيان لا تصـــل ردود وملاحظـــات الواحد منهم إلى الآخرين، تتعلق فى الخـــواء، تضـــل وتـــتوه فـــى قلـــق دون أن تجـــد لنفسها مكانا بين الردود والملاحظـــات " الضالة " أيضا. وتلك الردود والملاحظات ما هى إلا مجرد أشـــياء غامضة، غير مفكوكة الرموز، وجزئيات من السرية والخفاء. الروح مـــثل البيانو المحبوس فى مكان، والمفاتيح قد ضاعت ــ وهذه ليست مقارنة مغالية فى التزويق. إنها الصيغة التى تحدد بالضبط خصوصية بناء النمـــاذج الشخصـــية. فتدمـــير منظومة الاتصال يقود إلى أن سبب " فجوة " الإفصاح الذاتى فى الجماعة المتلاحمة ــ الكثيرة بالضبط مثل سبب الإنصات، يختفيان عملـــيا. وهمـــا غير ضروريين حيث انعزال الشخصيات بعضها عن البعض الآخر، وحيث يهيمن انعدام سببية الإفصاح مع غياب جدوى الحبكة.

على العكس من ذلك، فالجنس الدرامى شغوف جدا بمثل هذه الأساليب ــ الأســـباب. فقوة العلاقة المتبادلة المباشرة للذى يجرى فى العالم الخارجى شـــديدة للغايـــة، الأمر الذى يتطلب بشكل دائم تكييف الزمن الواقعى والفراغ للمتطلـــبات المسرحية. الزمن والفراغ يلتصقان، يصبحان مثل أدوات التمثيل المســـرحى. يظهر فيهما شئ ما، أكثر من كونه ماديا محددا، مطاطا ــ حيث إن المســـرح بوجـــه الزمن والفراغ كشكل ديناميكى مرن. ويتحقق الانتصار على عدم قابلية التجزئة للمجال الجوى الذى يكون فيه مدى سماع الصوت ــ شـــيئا مـــا غـــير مُوَجَّه. انتصار على اللامحدودية وعدم إمكانية الرؤية، أو الانعزال وضيـــق الفراغ. وسوف يكون كل شئ بالضبط كما تتطلبه الدراما. وســـوف تختفى الصفات الواقعية للوسط الخارجى. ويظهر إحساس ما بالقوة

الإبداعـية، الذى سيملى على الفراغ خصوصيته. ولو كان المؤلف فى حاجة إلى مونولوج مطول يقال فى حضور أشخاص غرباء، فلن يسمع أحد. وعندما يكون من الضرورى همس ماكر، فلن يتنصت أحد إطلاقا، ولن يرى الشخص الثالث الموجود هنا بالفعـل. أو العكس، تجرى عملية تنصت. وعندما يكون ذلـك فـى صالح المؤلف الدرامى، تظل الشخصيات لفترة طويلة لا تلاحظ بعضـها البعض على الرغم من أنها موجودة فى فراغ واحد. والعكس، ترى بعضـها الـبعض إذا كان ذلك ضروريا لتطور الحدث. وهذا نفسه ما يتعلق عموما بفهم الجنس الدرامى الخاص بأى إمكانيات عضوية ــ نفسية للإنسان. إذا كان من الضرورى، فالشخص سيقدم نفسه فى صورة أى إنسان آخر مهما كانت صفاته المرئية بعيدة عن الأصل المعلن عنه. ولو كان ضروريا ــ فهم يعـرفون البطل ويستدلون عليه بوضوح تام. أو لا يعرفونه. أو ــ يعرفونه ولا يظهـرون معرفـتهم، ولن يبوحوا بأى شئ عن اكتشافهم. إن إشكاليات ردود الأفعـال النفسية المباشرة، وعدم إمكانية التحكم فى القدرات الخارجية الأولية، ومحدودية الإمكانيات العضوية ــ كل ذلك فى حد ذاته لا يثير اهتمام الجنس الدرامى. وكل الاحتمالات والأشكال الأخرى ممكنة. الجنس الدرامى لا يتأثر بالتقدير الحتمى المسبق لصفات الإنسان الفيزيولوجية والنفسية. فليس هـناك من حكم عليهم أن يكونوا هم أنفسهم فقط، أو أن يعيشوا بإحساس أنهم لـم يكونوا، ولن يكونوا أنفسهم دون أن يدركوا من هم. الفقراء يلعبون أدوار الأغنياء، المسنون يلعبون أدوار الشباب، المشوهون ــ وسيمون، الأشرار ــ خيِّرون الجهلة ــ علماء، والعكس. نجاح مثل هذا المشروع يتوقف على إرادة الفـنان، حيـث أن التخصـيات النفسية تصبح مجرد وظيفة للجنس الدرامى عندما تفقد قيمتها وقوتها. إن الكائن البشرى يمتلك تلك الحرية غير المتوقعة التى من الواضح أنها منزوعة منه فى الحياة العادية.

إن الفرد ذا النشاط المتزايد بشكل عام فى الجنس الدرامى لا يتأثر فقط بالجوانـب الإيجابية والسلبية للحياة، وإنما أيضا بالعلاقات العاصفة المؤثرة، المتـبادلة ــ مـع الزمن والفراغ ونسيج الحياة. الجنس الدرامى يقدم للبطل المواقـف المخـتلفة عـن مثيلاتها فى الحياة. وهى تستحوذ على المتفرج ــ القارئ وتجتذبه تركيبتها الشجاعة وخطرها. دون جوان يتحدث بشكل متواز مـع اثنين من الفلاحين. وهذان، يرى كل منهما الآخر، وهما فى الوقت نفسه يقفان بالقرب تماما منه ــ لكن التيار الزمكانى يبدو كأنه ينفصل طبقة طبقة.

يــبدو وكــأن الأبطـــال إما يوجدون فى فترات زمنية مختلفة، وإما فى فراغ متهشـــم إلى أجزاء صغيرة، ومستغلق على العيون والأسماع الغريبة. الفتيات "منومات مغناطيسيا"، عمياوات، صماوات تحت تأثير دون جوان. وفى "زواج فــيجارو" يختبــئ عــدة أشخاص، فى وقت واحد، فى فراغ المقدمة الصغير الضــيق فـــى حيــن يوفقونٍ فى تبادل " مخابئهم ــ واحد فقط يترك الأريكة ويذهــب إلـــى هــناك ليُغطس واحدا آخر فى ذلك " المكمن ". وفى "مدرسة الوشايات"، فى حدود غرفة واحدة، يمكن لبعض الوقت إخفاء الناس الذين لا يجب أن يتقاطعوا مع بعضهم البعض. وتلك الشخصيات المخبَّأة تطل بالتناوب مــن مخابــئها. ولكــن ماذا لو طلوا جميعا فى وقت واحد؟ فى نهاية "زواج فيجارو" تحدث بلبلة طويلة مع تبادل للأحاديث ــ الأبطال يتسللون إلى هناك، ثــم يطلعــون إلى الخارج صوب الدهشة العامة وكأنهم يشاركون فى خدعة الصناديق "السحرية" بالسيرك.

مــن الممكن ألا نلتقى مع من اختفى خلف إحدى الأرائك. وليس من الجائز أن نمــر بأحد أثناء تجوالنا فى عاصفة بالبرية. الملك لير، البهلول، إدجار، كينج، جلوســتير، كما لو أنهم استعدوا لحفل استقبالهم التراجيدى. ولكن كان بإمكانهم أن يظهــروا كلا على انفراد فى لحظة ذروة المأساة. هاملت فى بداية تبادل الحديث بــالذات مع هيرترودا يقوم بقتل بولونيا، بعد ذلك يُجْرِى أيضا ديالوجا طويلا مع الملكــة. كــل ذلك فى وجود الجثة التى، على ما يبدو، قد صارت منسية، وكأن هاملت لا يرى بولونيا القتيل. هو يرى شبحا، يتحدث معه، وكأنه حى. وبعد ذلك يجــر الجثة على نحو وكأنه لا يرتعد خوفا أمام منظر الموت. يبدو وكأن البطل يعــيش فى عدة حالات نفسية فى وقت واحد. كل لحظة، وكل حدث بالنسبة له ــ منفصــلة عن بعضها البعض. ولكن مع ذلك فالمشهد كله يتطور فى فراغ ضيق، فى مقطع زمنى قصير جار ومستمر.

الجنس الدرامى يشكل لدى المتلقى انطباعاً مزدوجاً حول حرية الإنسان واســتقلاليته. الإحســاس بالحرية متوتر فى أمور عديدة. القارئ ــ المتفرج يتابع باستمرار كيف أن العديد من الأفعال وردود الأفعال مشروطة، لا تشبه ما فى الحياة، وكيف أن البطل لديه القدرة على تحمل الكثير، وكيف أنه قادر علــى تحقيق الكثير. الأبطال يستطيعون مناقشة عدم جدوى الكون، ولكن فى

حدود الموضوع تتجلى على الدوام إمكانية توجه ديناميكية لكل ما يحدث. إن التجريدات العالية، كقاعدة، ترتكز بصورة ثابتة على الواقعة البسيطة المحددة للموضـوع المفهـوم للتفكير العادى. ولو كان الهدف الوحيد المناط بهاملت إعـادة بـناء "الإتصـال المقطوع للزمن" لمَا صار النص المسرحى شهيرا ومعـروفا بوجـه عام. من الضرورى أيضا فى النص أن يسعوا إلى عقاب الشرير ـ المغتصب للسلطة. ربما لا تخلو النصوص المسرحية ذات الجنس الدرامـى مـن التعقيدات والمصاعب ـ ولكنها تصنع وهم إمكانية وضوحها وفهمهـا. سـهولة الإدراك تقوم بشكل لا إرادى بعملية هرمنة انفعال المتلقى حتى ولو كان الحديث يدور حول تراجيدية فظيعة.

من ناحية أخرى، فإمكانية تصميم الجنس الدرامى للفعل، و "تماسك" الحدث للصـراعات الضـرورية، واللقـاءات والاستعدادات "المفاجئة"، النجاح والفشل، وخلافـه ـ تولد نموذج البطل ـ الدمية الخارقة التى يوجهها المؤلف كما يشاء. الـبطل يسـتوطن، أو يعيش بصورة عضوية أية حالة معطاة. الإنسان ـ كوحدة جمالـية ـ يوجـد فـى الجنس الدرامى تحت المراقبة العلنية والصارمة للمبدع. والأخير يسهر من أجل ألا تكون حياة البطل خاوية أو فقيرة بالأحداث. أما الدراما الـتى خـارج الجنس الدرامى فتحاول القيام بصنع وهم الشخصيات الحرة، وكأن المؤلـف قـد نسيها. لا تعتمد على أى شئ آخر سوى على بعضها البعض وعلى العـالم القاسى. الجنس الدرامى كما لو أنه على استعداد بصورة واعية للاشتراك مـع الواقـع فـى تحمـل المسؤولية كاملة عن منح الأبطال حمل التبعية الثقيل، ومحدوديـة الإمكانـيات. والاعـتماد علـى قوة خارجية ما غير موجودة للبطل وللمتلقى إن دل على شئ فإنما يدل على القيود المفروضة على الشخص الفاعل ـ وكذلك على عدم وجود حدود لتفكير ـ أفكار ـ المؤلف. التبعية فى هذه الحالة ـ هى أيضا الإحساس بأنك مثبَّت فى منظومة ما، فى شئ ما كلى.

الجنس الدرامى يتعامل مع القارئ ـ المتفرج إلى حد ما كطفل. ويهتم بـأن يستوعب المتلقى بسهولة النموذج الفنى المطروح للعالم دون أن يتمكن من الخوف من تناقضاته، ودون أن يلاحظ خلفيته الفلسفية الكئيبة، حتى وإن ترسـبت جميع تفاصيل المضمون التى " لا تنضب " بأى شكل على المستوى الوراثـى. أما الدراما التى خارج الجنس الدرامى ـ فهى فقط للكبار البالغين

الذيـــن لا نخشـــى أن نصيبهم بشئ. حيث يجب عليهم بوعى تام وليس بشكل عابـــر ــ بصـــورة مستقلة ومن دون تلقينات ومواعظ المؤلف ــ أن يدركوا مـــدى صـــعوبة وتعقيد العالم الإنسانى إلى درجة لا يمكن تفسيرها أو التعبير عنها.

# قراءة فى "الخال فانيا"

## تأليف : مارك رازوفسكى

هـذه ليست مخطوطة متخصص فى الآداب، وليست أيضاً لمتخصص فـى عالم تشيخوف، لكن الدافع لكتابتها جاء، وبالدرجة الأولى، من مصدرين أساسيين: الأول ــ من أوراق ودفاتر الإخراج التى ضمنتها العديد من الملاحظات. والثانى ــ من جهاز التسجيل المنزلى الذى سجلت عليه جميع الالتباسات والتشويشات، والتهويمات التى كانت ترد على لسانى. وقد فعلت ذلك بشكل ذاتى ولنفسى كخطوة ضرورية وعمل تمهيدى لإخراج المسرحية. ولكن الآن، وبعد أن تمت المحاولة بالفعل وشاهدها الجمهور، فمن الضرورى والمهم أن نعيد اكتشاف عالم تشيخوف على ضوء هذه التجربة للخروج بفهم جديد له.

إن كل قراءة جديدة هى، فى المقام الأول، عملية إبداعية. وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية، أو بمعنى أدق هى محاولة فردية، فمن الممكن أن تكون قراءتى مفيدة وخلاقة لقارئ آخر له محاولة ذاتية مختلفة، ومن الممكن أيضا ألا يكون لها أى تأثير فى هذا القارئ. وبشكل عام لا يوجد لدىَّ هذا الوازع اللجوج لفرض رؤيتى / قراءتى ــ الذاتية ــ على القارئ. إلا أننى أود التركيز على أنه من خلال التعامل ــ القراءة ــ مع النص تتولد لديك بعض الأفكار الجاهزة مسبقاً، مثل تلك التداعيات التى تخلفها كلمة الكلاسيكية، أو التعليمات التى يتلقاها الممثل من المخرج فى صيغة جاهزة، حيث أن هذه الأفكار الجاهزة لا تأتى هكذا من فراغ، أو من لا شئ. فعندما نلقى بحجر فى الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت بالانتشار. والتداعيات مثلها مثل هذه الدوائر، أو لنقل أن هذه الدوائر مثلها مثل التداعيات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتى الثانية، والثالثة... والعاشرة... إلخ والنص التشيخوفى يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزارة والجزالة، وأبسط شئ فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطع الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية على تناسب أجزاء العمل الفنى الدرامى المعقد، والذى يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشيخوف. إلا أن القراءة يمكن أن تحدث بشكل سلبى، وفى هذه الحالة يكون القارئ ــ المتعامل مع النص ــ مثل بقرة تجتر وتجتر فقط، لأنه ببساطة

يـتعامل مـع الـنص بشـكله المكتوب على الورق، ودون وعى لأى دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التى تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح. فـإذا كـان الأدب عـبارة عـن قاعدة ــ قانون ــ فإن المسرح هو الصيغة الروائية لهذه القاعدة، ولكى نؤسس العلاقة.. ونوطدها بين القاعدة والصيغة، لا ينـبغى أن تكـون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أى: دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الإنحطاط الثقافى المعرفى، والجهل باللغـة المسـرحية الـتى يكتب بها الكاتب مسرحيته ووقعنا فى فخ عدم فهم وإدراك البديهيات الأولية للوصول إلى أعماق النص.

إن تقديـم الأعمال الكلاسيكية يعنى دائماً ــ شئنا أم لم نشأ ــ الارتداد والـنكوص عمـا يجرى فى زمننا المعاصر، ذلك الزمن الذى أصبح يشكل عالمـا قاسيا من الخواء الروحى، الذى يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب بشكل فورى العودة إلى الثقافة الكلاسيكية بما تـنطوى علـيه من زخم فكرى وإنسانى. وفى الوقت نفسه يعنى التوغل فى المعاصرة على ضوء استلهام الثقافات الكلاسيكية، وبمساعدة تجارب وخبرات أصحابها، والتى نستدعيها خصيصا لسد هوة الفراغ الروحى للزمن المعاصر، والقضـاء على كل ما يتسرب إلى أرواحنا من خواء يشمل كل شئ. فالإقبال علـى القديم ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصلية والتوق إلى التراث حتى لا يمـوت فـى لحظات الرعـب المتأصل، أو ينثر فى خضم تمزقات العالم المعاصـر، بـل ليبقى دائماً وأبداً فى وعينا ووعى أحفادنا. إن إدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم فى الفضاء المجرد، ولكن عـن طريق حركتها الواقعية الدائبة فى الوعى المحسوس ــ الموضوعى ــ لكـل إنسان على حدة فى عالمنا الحاضر. وبالتالى فإن إعادة إنتاج ما مضى يجـب ألا تكون، فى أى حال من الأحوال، مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا ذلك الفن الميت الخالى من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذى يرضـى الكثيرين من الأدعياء والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فعاليته فى الواقع. فالماضى الذى يُنسَج بشكل غير عضوى مع الحاضر، يتم نسيانه، ومـن ثـم يـندثر ويذهـب هباء، ومن الأفضل للحاضر أن يندفع متدفقاً فى

المســتقبل بــدلاً مــن الاستقرار فى فى التاريخ. لكن إذا كان الماضى غير مــدروس ومســتقرأ، فســوف يكون المستقبل غير معروف. وعندما تشكل الكلاسيكية الجوهر الروحى للحاضر، فهى جديرة بالدخول إلى المستقبل، ويتم ذلــك فقط عندما تجرى فى هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق الروح، بعيدا عــن محاكاة هذه العملية أو تزويرها، لأن الثقافة تأخذ دورها الطليعى عندما تــتغلغل فى العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث فى الذاكرة عملية بحث جبارة عــن الحقــيقة، وعــن ذلك الذى اندثر وغاص هناك فى المجهول. فى هذه اللحظــة الخطــيرة تصــبح الثقافة ضرورية للجماهير التى صارت ضامرة الإحســاس، وعديمة الاكتراث بأى تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هــنا بالطــبع هو تشيخوف الذى ينكره راهننا، وتتكره انغماساتنا فى مشاكلنا الخاصــة، ذلك الكلاسيكى الذى مازال يحلق عاليا فوق رؤوسنا، وتلزمنا قوة ضخمة للوصول إليه، لأننا فى الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث، وعلينا أن نقطع مسافات طويلة من أجل عملية التماس مع هذا التراث. عندئذ سنجد أننا نصــطدم بالإشكالية الدائمة لتأثير الذين ماتوا عضويا فقط: فهل أعمالهم تؤثر "أو لا تؤثر" فينا نحن الأحياء؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ "أم هى دون نفوذ"؟ وفى حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا فى قراءة أو عدم قراءة النص القديم ــ فهــل إعــادة الخلــق الفنى فى خبرتنا تعطى " أو لا تعطى " متعة خيالية كاملة، مادامت تظهر " أو لا تظهر " بداخلنا قدرة حقيقية على رؤية ما تحقق فــى الماضــى من نماذج وأشكال مسرحية حية؟ وعندما نجد فى أنفسنا تلك القــدرة علــى اكتشــاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذى مضى، وبين أحــداث الــتاريخ الــتى جرت فيه وتناولتها الكتب بالشرح والتحليل، فسوف يحضــر العالم الماضى لتشيخوف، وشكسبير، وغيرهما، ويمثل أمامنا بشكل فعلى ومقنع، على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. إن الكلاسيكية تشكل لــنا تصــورا عــن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا عن أنفسنا، أننا نعيش فى كل الأزمنة، وفى كل الأماكــن، خاصــة فى حالة تحطيمنا للزمن، وسلخ الأحداث التى جرت فيه، والتصــقت بكل شوائبه، وعندما نحمل هذا الزمن إلى زمننا الحالى، إلى الــ "هــنا" و"الآن" الخاصتين بنا. كل ذلك هو اللعبة المسرحية، وتيار صيروراتها علــى خشــبة المســرح. فالإنســان ــ الممثل ــ فى ملابسه ليس فقط تلك

الشخصـــية الـــتى كتـــبها المؤلف، ولكنه الـــ " أنا " التى تعطى من ذاتها قوة وزخما، وتؤكد وجودها في كل الأزمنة، وكل الأشياء، وكل الأماكن.

على ضوء ذلك، فإن الرغبة فى عرض أية مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحى مع مراعاة أن تكون قراءة واعية متعمقة ونشـــطة تقـــود إلى تكوين التصورات الإخراجية والحلول السينوجرافية. ففن المسرح النفسى لا يوجد، ولن يوجد، دون المرور بهذه الخطوة العملية، التى دعـــا إليها الموسيقار " ساليرى " الذى كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانيـــن الموسيقية المحسوبة، وعلى أسس ما يسمى بالجبر الهارمونى، مما دعـــاه إلـــى انـــتقاد موســـيقى " موتسارت " التى لم تكن تراعى هذه القواعد والأســـس بقدر ما كانت تعتمد فى عظمتها وقوتها وهارمونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدنى الاهتمام بالمسرح النفسى يوما بعد يوم إلا أن ذلـــك لن يؤثر فى قوته وعظمته، لأنه دائما يتناول كل ما هو مجهول ومتعدد الوجوه من طبيعة الإنسان.

وبرغم تأكدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاســـتيعاب الفـــنى للعـــالم. ومن المحزن حاليا أن نرى انهياراً (ليس نهائيا) لمدرســـة الممثل الروسى القائمة على " المعايشة " ـــ معايشة الممثل للدور، وعلى أداء ممثلينا الرفيع والعقلانى المبنى على الدوافع. ففى الوقت الحاضر يـــؤدى الممثل دوره بشكل مبـــالغ فيه، وبإضفاء حالة من التصنع والصراخ. لقـــد أصبح من النادر حاليا وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية التى تتطلب حالـــة من التناسب بين ما تنطوى عليه الشخصية المكتوبة، وبين الممثل الذى يـــؤدى هـــذه الشخصية على المستويين الداخلى والخارجى، والتى كان يطلق علـــيها، قديمـــا، إتقـــان الدور، دون مبالغة عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هو رئيسى ومهم. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكرنا دائما بجوهره، وبعظمته غير العادية، وأنه فى كـــل هذه الحالات لا يزال يؤدى طقوسه فى تؤده ومهابة، ولا يهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكينونته التى تعلن دائما وأبدا عـــن الـــ " أنا " غير المتحفية، وغير الروتينية، وغير الملساء، وإنما تلك الـــ

"أنـــا" الـــتى يحققهـــا ويعلن عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة والإخـــلاص، والتفانى فى الجوهر. وسوف تظهر هذه الـــ "أنا" عندما يمتلك المســـرح قوتـــه الجـــبارة وصراحته المطلقة فى رفض الإنحطاط والمبالغة والابـــتذال، ويـــنهض ليصنع من نفسه جسرا روحيا ومَعْبَرا من الإنسان إلى الإنســـان الآخـــر، وأن يجد فى نفسه القدرة على التجديد، وإمكانية التخلص نهائـــيا مـــن الـــتفاهة والتكرار، ومن ثم يعيد نفسه إلى صفائه السابق ونقائه وعظمته على أسس وقواعد معروفة منذ القِدَم لكنها لم تستخدم حتى الآن، ولم يتم تطبيقها من قبل.

ســـوف نقرأ مسرحية "الخال فانيا" كما لو كنا نقرأها للمرة الأولى، لكى نـــبدأ بعد ذلك فى تقديمها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلاً أثناء القراءة كى نفهم شيئا ما، ونناقش ونتدبر ما نقرأه، ومن الضرورى أن نعمق فـــى أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفنى. سوف نقرأ، وندرس النص، ونغوص فـــيه سوف نمر بأصابعنا فى بطء شديد على كل حرف، وكل كلمة. وسوف نحصـــر كل ملليمتر فى كـــل سطر. وسوف نرتجف ونرتعش مع كل علامة تعجـــب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندَّعى أى شئ آخر سوى تلـــك الـــنظرة الهادئة إلى الصفحة المطبوعة، فإننا لن نكتشف أى شئ آخر جديد، ولن نحاول إمساك أذننا اليمنى بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط، وبشكل بطئ ومدقق وممل ... ومن المهم جدا أن يكون ذلك مملا جدا إلى درجة أن نصـــبح نحـــن أيضا مملين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفسنا إلى حد يثير الـــنفور والعـــزوف. وعندما ننهى قراءة هذا النص التشيخوفى العظيم "الخال فانـــيا" من الغلاف إلى الغلاف، سوف نحصل على متعة لا تضاهى، أى من العنوان وحتى آخر حرف، وإلى أن " يسدل الستار بهدوء ".

عندما كان شئ ما لا يعجب تشيخوف فى أحد عروض مسرحياته، كان يقول دون عصبية " إنهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شئ مكتوب ". ومع ذلك فمازالت هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها، فبدلا من " قراءة النص"، نـــرى المخـــرج يشـــرع فى الإخراج مباشرة. والإخراج بالطبع ليس قراءة عابـــرة، لكنه إعادة قراءة ودراسة وتوغل فى النص. وعلى الرغم من ذلك، فإنـــنا نرى المخرج وقد اتخذ هيئة العالم الضليع، ومن ثم يبدأ فى التعامل مع

النص بقوانين من خارجه، وتجد أن الأدوار قد توزَّعَت، وفنان الديكور قد وضع تصميمه، والعربة قد وُضِعَت أمام الحصان من أجل إطلاقها من فوق الجبل ! وهلم بنا. إن فهمنا لتشيخوف يتشكل أثناء عملية إجراء البروفات الأولية، بل وحتى فى غضون مرحلة القراءة الجادة، حول المائدة، والتى تتطلب معالجة مبدئية للنص: تحليل كل كلمة فى منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمَشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التى يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل الذى نحن بصدده الآن لن تصل إلينا بشكل ذاتى ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء تلك الارتجالات غير المنظمة، ومن الأفضل ألا يكون هناك أى نوع من الإرتجال والحذلقة، فتشيخوف لن يسامحنا على أية حال. وبالأحرى فإن جميع تأنقاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلا من التعمق فى النص، فسنحصل بإرادتنا على ما يمكن أن يبهر المشاهدين المسطحين، أو النقاد السطحيين، فى الوقت الذى يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف، بل يعنى إنتاجا هشا ورخيصا للعمل الفنى نفسه. فتشيخوف يتكون فى عمومه من ألغاز، ومن أجل الإقدام على فك طلاسمها، يجب أولا أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة وتعدنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسؤولية، ألا وهى البروفات. القراءة هى فقط المدخل إلى تشيخوف، وبدونها لن توجد أى نتائج على الإطلاق، ويمكننا أن نقول: ها هى المسرحية أمامنا على خشبة المسرح ... وبالتالى فهى نتيجة ! وفى الحقيقة سوف نكون قد ابتعدنا عن تشيخوف الحقيقى، وعن الثقافة الحقيقية، لنقف وحيدين على الجانب المضاد ومعنا تشيخوف آخر ممسوخ. وعليه فمن الضرورى بداية أن نطالع النص فى مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة فى كومة القش. وعلى الرغم من التعب والملل والإنهاك، فالقراءة البطيئة ــ وكلما كانت بطيئة، تكونِ أفضل، وكلما كانت تفصيلية، تكون أكثر فائدة ــ تُعتَبَر ذلك الوقود الذى يُشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفى النهاية يمكننا ألا نكترث بموافقتهم أو عدم موافقتهم، فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة الذين يؤدون الأدوار، لأن قراءة تشيخوف " تلد أرواحا جديدة"،

وتجعلهـــا مستعدة للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح، وبعيدا عن أى غباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحـــركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب حتى ولو كان بالفعل " هناك كل شئ مكتوب ". فجميع محاولاتنا للإقلاع والهبوط تتطلب خط طيران ممهدا قد مهـــده المؤلف، ولكن لسوء الحظ فهو ليس مستقيما على الإطلاق، بل تملؤه المنحنـــيات. وحـــتى الفرنســـى ... كوكلان ــ الأكبر الذى عاصر تشيخوف وعاش بعده خمس سنوات كاملة ــ أشار فى كتابه " فن الممثل ": (عندما يقدم الممـــثل " بورتريه "، أى يؤدى دورا ــ فمن الضرورى أن يتسلل إلى نوايا المؤلـــف وأفكاره ليبحث ويستفسر عن معنى وأبعاد كل شخصية عن طريق القـــراءة الواعـــيـــــــة المـــتعددة). ومنذ زمن ستانسلافسكى والممثلون لا يقرأون النص بأنفسهم، بل يقرأونه مع المخرج ــ وهو الذى يقرأه عليهم.

إن صعوبة تشيخوف تتلخص فى أن ما يسمى بموقف المؤلف عند هذا الكاتـــب لا يـــتجلى فـــى تلك الكلمات التى كتبها، إنما يظهر هذا الموقف فى الكلمات وفى علامات الاستفهام والتعجب والفاصلات والإشارات والإيماءات التى تموّه هذا الموقف بأشكال عديدة، وتبدو وكأنها لا تملك أى قيم دلالية، أو معـــان فـــى سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومى والعـــادى والمعـــتاد ... وذلـــك اليومى والعادى متزامنة بطبعها مع التخيل والاخـــتلاق والتلفيق، وكل ذلك يشكل عالما كاملا يعيش فيه الناس كالشظايا، وأيضـــا عـــدم وجود الحدث نفسها، والغياب الشكلى الخادع لهذه العملية فى موضـــوعاته الـــتى تتركب من محاور ومدارات وموضوعات دقيقة، إلا أن صغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية تخفى ما يسمى بغياب الحدث المزعوم فى مسرح تشيخوف. لكن كل ذلك وبطريقة غريبة يبدأ فى التراكم، وعلى نحو ما مفاجئ يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصعق، مثل طلقة نارية، أو ضربة سكين، أو صرخة مدوية، أو أى شئ آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمة ومـــلل الحياة. فالأبطال مثلا، يتبرمون من الضجر الذى يلفهم، وفجأة يظهر مشهد قتل، قصير مثل الومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقـة الانتشـارية، أو تلـك القـدرة الاتساعية المتسلسلة لجميع النصـوص التشيخوفية شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها فى الحقيقة تتناقض وتختلف معها كلياً، فهى تبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، فى حالات الخطـأ وسوء الفهم، والسخافة، والحماقة، والبلادة، وتقوم أساساً على منطق الفعل ورد الفعل، والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والممتع فى آن واحـد البحـث والتنقيـب فى معانى الحوارات التشيخوفية التى تدفع وتقود شخصـياته مـع بعضـها الـبعض إلـى الدخول فى مماحكات، ونقاشات، ومجـادلات، ومخاصـمات، ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، ليس الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنمـا الناس ـ هؤلاء البشر الأحياء وعلى العكس مما هو موجود فى الأدب الروسى عند ديستويفسكى، وفى بعض مؤلفات تورجينيف، وإلـى حـد بعيد عند تولستوى. فتشيخوف يبتكر نوعاً جديداً من الـ " النص داخـل الـنص " (Meta - Dramaturgy)، حيـث يوجـد الإنسان دون رداء أيديولوجى، أو قناع " ماسك " دينى، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفى علاقات مـع أنـاس علـى شـاكلته. فى هذه الحالة تجرى عملية اختلاط للأنواع أو الأجـناس الأدبـية الـتى هـى من مميزات مسرحه، ففى أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العته والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت، فها هم فى حالة يأس وقـنوط، بيـنما يودعون الحياة لاهين مرحين، والقيم التى ضحى من أجلها الآخرون، نرى أن هذا الخال وهذه الخالة يحاولان إهمالها. ولذا فإن خمولهم واضطرابهم يغذيان فيهما الأوهام والخيالات. إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجى يمسخهم، بتهكم وسخرية، مما يجعلهم فى مواضع ما خلـف هذا الحاجز، يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلهـا إلـى حياة مسرحية تجرى أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمات الروحية، والحساسـية المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقا أية مسؤولية أمام الإله، فهم يمارسون النميمة مع بعضهم البعض، ويرتكبون الآثام كما لو كانـت جوهـراً لعـدم إيمانهم، يحدث كل ذلك دون فلسفات المعاناة الدينية، وبـدون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة، وإدراك أين يكمن الشر، وأيـن يكمن الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيعى، وعلى مستوى الـتعرض للصدمات والهزات المعيشية العادية، ودون مبالغة أو حذلقة. فهل

يظهـر شـئ مـا فـى نهاية أعمال تشيخوف كما لو كان واضحا ومباشرا، وقطعـيا؟ نعم يوجـد ذلك، ولكن دون رياء أو ادعاء فى المعانى والدلالات، ودون حماسـة وتحمس وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت فى ذلك الفراغ الخانق للأبعاد الأربعة (T، Z، Y،X ). فى هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنسانى عميق، وكفر مطلق بإمكانية فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية، وشك كبير: نعم أيها البشر... ليس هناك أى أمـل بسـبب الخضوع والاستكانة... بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها. يعـيش فقـط النساك، والزاهدون، وفقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هـؤلاء الذيـن يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. إن متاعب حياتهم أيضا تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتزاز هى جزء من اختيارهم، وبمحض إرادتهم، لطريقة حياتهم. وعلـى الرغم من هذا الاختيار الخالى من أى إيمان، إلا أنهم فى الحقيقة قد فعلـوا ذلـك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضا من أجل الآخرين. وعلى ضـوء ذلـك فقد تغلب تشيخوف على تشاؤمه المعروف، وأعلن عن إيمانه الإنسانى بهدوء وبلا ثرثرة، فجلس فى " الكارتة " بمحض إرادته، وسافر إلى جزر سخالين من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسى فى ذلك الوقت، وقد فعله شخص واحد فقط، هو أنطون بافلوفيتش.

إن الـنص المسرحى هو القانون، أما المسرح فهو صيغة هذا القانون ومفجر مكنوناته. لقد شاهدنا أكثر من مرة ظاهرة غريبة جدا بالنسبة لأعمال تشيخوف، فعلى الرغم من أن النص يسرد أمامنا على خشبة المسرح، إلا أننا نلاحـظ أن تشيخوف نفسه غير موجود. ونسأل أنفسنا: ماذا حدث؟ وفى هذه الحالة نجيب:

ـ الممثلون أدوا أدوارهم بشكل سئ، والمخرج أخرج المسرحية بشكل أسوأ.

لكـن من أين يأتى كل هذا "السيئ"؟ ولماذا يكون هناك "إخراج" فعَّال، وآخر غير فعَّال؟ هذا بالطبع يوضحه لنا النقاد، فهم يقوِّمون العمل ويحللونه، ثـم يحكون لنا عن انطباعاتهم. لكن للأسف سيكون الوقت متأخرا، وسيكون من الصعب الإمساك بتشيخوف. فهذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية

مضـــادة للكلمة نفسها، فالجملة الكاذبة التى تقال على لسان الشخصية تحوى حقـيقة مـــا، وهذه الحقيقة تصل إلى وعى المُشاهد. لأن الكذب الواضح فيها يعتـبر بالنســبة لـنا تعبيرا لفظيا. فما يقوله البطل التشيخوفى فى كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجودة أمامنا هنا، والتى يجب أن نفهمها، هى أننا مجبرون على ألا نـؤدى، لا الكلمات نفسها ولكن ما بينها، أو ما تحتها، أو ما فوقها، أو ما هـو بالقرب منها، أو حتى ما هو بعيد عنها نسبيا. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحـث عـن المـنطق، همـا الشـرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشـيخوفى. ذلـك المنطق الذى يُمَكّن المُشاهد من فهم المضمون الانفعالى الحـى والمؤثـر فى البناء الدرامى ككل، أى فى تلك العلاقات المتبادلة بين الـناس الموجودين على خشبة المسرح، وليس منطق المعلومات أو الكلمات نفسـها. لأن تشـيخوف هـو عـبارة عـن الدلالـة اللفظية المسرحية ذات الخصوصـية الشديدة، والتى تعمل على البحث عن مغزى الكلمات فى حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها. وقراءة مسرحيات تشيخوف ما هى إلا محاولة لفك طلاسـم هذه الدلالات، من أجل أن يقف الممثلون على خشبة المسرح، تحت الأضواء، وينطقوا كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر ما تكمن فيما وراءها من حدث / فعل، وقلـق، ودلالات حقيقية.

"الخال فانيا" ـــ أعظم مسرحية لتشيخوف، لكنها لم تقرأ حتى الآن.

العـنوان بسيط ومضجر، ليس له صدى مسرحى، وببساطة فهو ليس عـنوان شـباك. خـــال، خاله، بابا، ماما ـــ كل ذلك ليس بالشئ الذى يلمع ويومـض أو يهز طبلة الأذن، ولا يجذب خلفه أو إليه. فأى " خال " (دياديا) كلمة تبعث على الضحك وتستدعى ابتسامة ما بسبب تركيبتها اللفظية المكونة مـن الـتكرار الغريـب لحرفيـن (ديا)، والتى تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة فى لعثمات الأطفال (ديا ـــ ديا)، ومثل ذلك (دادايزم). كما أن هناك اسـما آخر مضافا إلى (دياديا)، وهو اسم " فانيا " الراقص، وهو اسم طريف بالنسـبة للروس ! اسم يتكون من ثمانية أحرف تُكَوِّن كلمتين، كل منهما تضم أربعـة أحـروف. إنهـا قسمة بالمناصفة تعطى للعنوان ذلك الإيقاع السرى الدفين، الذى يبث فيه قدرا هائلا من الفتنة والسحر. وهذا ما حدث لى عندما

ســمعت اسم المسرحية باللغة الإنجليزية " أنكل فانيا " بذلك الإيقاع الصوتى، وبصرف النظر عن كون الإنجليزية هى لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطــت التسمية نغما مميزاً. وباختصار فهذا العنوان له شكل خاص ومميز، وجمــال ذو تأثير مهدئ بالمقارنة مع تسميات أخرى مثل "هاملت" و"عطيل". وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بيــن الشخصــيات وبين الاسم، وهى "الشقيقات الثلاث" (ترِى سِسْترِى) التى تعتبر من المسرحيات التشيخوفية التى لا تعلن عن نفسها. وعلى الأرجح فإن تشــيخوف هو الوحيد الذى استطاع أن يسمى أعماله بهذا الشكل، وبإصرار علــى المــألوف والعادى، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أى شئ مفاجئ من قِبَلِى، فسوف أقترح عليكم شيئا عاديا ومبتذلا، وفى أحط صور السأم والملل، فهل سيكون ذلك ممتعا لكم؟

" الخــال فانيا " ــ كلمتان كفيلتان بإبعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبــيعى مــع عمــل فنى فى سوق الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصــيات، أولهــا شــخص ما يدعى " فانيا "، يتضح فيما بعد أنه بالنسبة لإنسان ما " خال ". فهل يبقى هناك شك فى أن كل ذلك بلاهة وضجر وسأم؟! " بلاهة وضجر وقبح " مثل الحياة نفسها. ففى الأدب العالمى، وفى المؤلفات المكــتوبة خصيصا من أجل المسرح، تنتشر ظاهرة تسمية العمل باسم البطل الرئيســى مــثل "هاملت"، "لير"، "عطيل"، "ماكبث"، "روميو وجولييت". ومن الواضــح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المــنطلق فقــد أطلــق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل "جودونوف" و"موتسارت وساليرى"، وهناك المئات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة. وأنطــون تشيخوف أحد هؤلاء، بمؤلفيه "إيفانوف" و "الخــال فانيا". ففى ككل مــن الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء بشكل واضح وسافر. إلا أنه وبــنظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدى ما هو إلا رداء يخفى الظهــور الذاتــى للمؤلــف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف فى تحويل انتباهنا، واتخــاذه موقفا كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، نجاح أى مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعا بأنه يقود فهمــنا وانطباعاتــنا، لكــنه فى الظاهر يرفض التأثير فينا، فكل ما يهمه هو

الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقا، ولأنه يدرك جيدا أن ذلك كاف لجذب المُشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أى داع لافتعال أى مبالغات وحذلقات فنية لحث المُشاهد وتنشيطه واحتوائه ... إلخ.

ولنبدأ فى تحليل قائمة الشخصيات.

الأول على رأس هذه القائمة هو "سيريبرياكوف ألكسندر فلاديميروفيتش" (أستاذ متقاعد). ولكن ماذا تعنى (أستاذ متقاعد)؟ فضابط متقاعد شئ مفهوم، بمعنى أنه أحيل إلى التقاعد. ولكن الأستاذ؟ كيف يمكن للأستاذ ـ البروفيسور ـ أن يكون متقاعداً؟ أن يكون على المعاش؟ وتشيخوف هنا يضع بطله رقم ١ كما لو كان يخطو خطوته الأخيرة فى الحياة، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل، ونهاية مطاف وهو بذلك يستدعى دراما ذلك الإنسان الذى يفضل الماضى على الحاضر، ويُظهِره كعملاق متعب مستسلم.

"يلينا أندرييفنا" ـ الزوجة (سنها ٢٧ سنة)، ولنأخذ فى اعتبارنا لحظتين:

١ ـ زوجة أستاذ ـ بروفيسور ـ تُنَادَى باسمها واسم أبيها.

٢ ـ المؤلف يصر على تحديد عمر البطلة بالضبط.

هنا يظهر موضوع السن حتى الآن على مستوى الإشارات فقط، ونتيجة لذلك، فعندمل تتطور الأحداث، سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الشباب. والبطل "سيريبرياكوف" يطلق على نفسه "تقريبا جثة"، وعند هذا الـ " تقريبا جثة " زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرين عاما. وسوف يناديها، تحببا ورفعا للكلفة "لينوشكا"، وسيناديها فوينيتسكى بـ "هيلين"، أما أستروف فسوف يناديها بـ "المرأة الرائعة" ويلينا أندرييفنا ...

هنا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط: الزوج والزوجة، وهما يبدوان كشريكين مختلفين، وبرغم أن المسرحية لم تقرأ بعد، ولم يبدأ أى حدث، إلا أننا نملك فكرة ما وتلميحاً عن الخلاف، ولدينا تصور ما عن المشكلة، كما لو

أن تشيخوف يتفق معنا مبدئياً على أن الزواج غير المتكافئ هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودراما مبتذلة ومكررة ملايين المرات فى الأدب.

بعد ذلك..

" صـوفيا ألكسـندروفنا " (سـونيا) ـ ابنة سيريبرياكوف من زوجته الأولـى. وهـذا ضـرورى جـداً مـن أجـل فهـم ... "تصور شخصية" سـيريبرياكوف. بمعنى أنه أستاذ يمتلك يلينا أندرييفنا كزوجة "ثانية"، أى أنه كانـت له حياة ما قبل يلينا أندرييفنا. إذن فمن الممكن أن يكون الأمر ممتعا، بل أكثر من ممتع للدخول فى المسرحية. فماذا عن تلك الحياة فى النص؟ هل هـناك كلمـة أو تلمـيح أو مميزات لهذه الحياة السابقة؟ لا شئ تقريبا يمكن استخلاصـه من فم المربية العجوز مارينا. إن اسم " سونيا " الموضوع بين قوسين فى قائمة الأسماء، سوف يأتى داخل النص، خارج الأقواس، وسيصبح أساسـياً، كمـا أنه لا يوجد أى إنسان ينادى سونيا بصوفيا ألكسندروفنا سوى أستروف. وهذا ليس مهما بالنسبة للمؤلف بقدر ما هو مهم بالنسبة للشخصيات الأخـرى، مـع تذكـرنا جـيداً أننا قد اشترطنا بأن يكون توزيع القوى على المواقف من منطلق " الزواج غير المتكافئ "، ومن هنا سوف تتفاقم البواعث الدرامـية الجديـدة، والتى ستكون أسبابا دائمة للصراع والخلافات. ونلاحظ أيضـا أن الأسـماء الثلاثة الأولى فى القائمة تُكَوِّن المثلث الأول للمسرحية: الـزوج ـ زوجـة الأب ـ ابنة الزوج. والأب عجوز متقاعد، وزوجة الأب شـابة، وابنة الزوج لم تعد بعد طفلة، أو ليست لديها القدرة على معرفة وفهم "الكبار".

"فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا ـ أرملة مستشار سرى، وأم زوجة الأستاذ الأولى". وهذه أول إشارة إلى الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سـرى. ولكـن مـاذا يعنى هذا المنصب... مستشار سرى؟ هذا لقب وليس منصبا. فكم كانوا يدفعون من أجل هذا اللقب؟ لا شك أنهم كانوا أغنياء. وماذا تعنى كلمة "سرى" إلى جانب كلمة "مستشار"؟ وفى النهاية...

"فوينيتسكى إيفان بتروفيتش ـ ابنها". وهو البطل الرئيسى الذى يحمل عـنوان المسـرحيـة اسمه. ما ترتيبه فى قائمة الأسماء؟ الخامس ! لم تكن

هـناك إشارة إلى عمره فى القائمة، ولكن ذلك يُعرَف من خلال النص، وعلى لســان الخــال فانيا نفسه " والآن عمرى سبعة وأربعون عاما ". وتشيخوف غالــبا مــا يستخدم طريقة تداعى البطل على الرغم من أنها أحيانا ما تكون خطرة لأنها تقود إلى " المصارحة " الدرامية، وإلى التقليدية التى تقود بدورها إلــى التصــوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشيخوف هنا تتجلى فى أن الجزء التقريرى المباشر لفهم الدور متغلغل، متداخل وذائب، وفى حالة تفاعل مــع المعانــاة الخفــية والقلق المسيطر على البطل، مما يجعل هذه التقريرية المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المُشَاهد كما لو كانت تفسيرا للتركيبة النفسية للبطل، وليست معلومة مباشرة.

يلــى ذلك فى القائمة " أستروف ميخائيل لفوفيتش " ــ طبيب. وتركيز المؤلــف على مهنة أستروف لم يأت هكذا عبثا، أو من فراغ، فدور أستروف فــى مجمله ما هو إلا معاناة، وخاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب، ولــذا فهــو يتغلــب علــى تلك المعاناة بتركيز اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتحمس وليس كمتخصص).

"تيليجين إيليا إيلينتش" ــ إقطاعى مفلس.

الدلالــة والتحديد هنا لكلمة "مفلس" هما نفسهما لكلمة "متقاعد". وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدنى قدراتهم المادية فى حالتهم الآنية، وإلى موقفهم الانهزامى من الحياة، هى إشارة هامة للغاية، حيث إنها تعتبر النظرة المبدئية التشــيخوفية للــناس الذين يقومون بأدوارهم فى مسرحه. ودون إدراك هذا " المفهــوم "، من الصعب فهم العالم التشيخوفى، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفــتاح الذى يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشيخوف منذ الــبداية ضــعفاء وعاجزون. وبرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثــير المعلــن عنهم، فهم " متقاعدون " و " مفلسون " ... إلخ. وهذا التقويم البســيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التى لم تظهر بعد فى تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية " بل ويمكن أن يكونوا من النوع الثانى "، وبالتالى فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التى يعيشونها.

وأخيرا " مارينا " ـ المربية العجوز والعامل.

والاســم المعاصر لهذه العجوز يثير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبيــن صاحبته، فهو ليس إطلاقا اسما لشخصية تشيخوفية، وسوف توصف، فــى أقــرب إرشاد مسرحى، بالسخرية التشيخوفية اللازمة: " عجوز رخوة، قلــيلة الحــركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جوربا " ... أما الإشارة إلى العامل بأنه " عامل " فتكشف عن الطابع الوظيفى للدور، إلا أننا نحاول أثناء الإخــراج تنمية وتطوير هذا الدور، وعدم إعطائه أبعادا ميكانيكية اعتيادية، على الرغم من أن الكاتب قد وضعه فى ذيل قائمة الأسماء.

ويــأتى أول إرشاد مسرحى "تدور الأحداث فى ضيعة سيريبرياكوف"، وهــو شبيه بالإرشاد الأول فى مسرحية " النورس " حيث تدور الأحداث فى ضيعة "سورين"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية" إيفانوف "حيث تدور الأحداث فــى قطعــة أرض صــغيرة بأحد القضاءات الروسية، وبالإرشاد الأول فى مســرحية " الشــقيقات الــثلاث " حيــث تــدور الأحداث فى عاصمة إحدى المحافظــات، وبالإرشــاد الأول فــى مسرحية " بستان الكرز " حيث تجرى الأحداث فى ضيعة " رانيفسكايا ". لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كلــه، ويحاربه، وينتصر عليه بمسرحياته، وبالأحداث التى تجرى بكاملها فى تلك البقع المنسية، فى زوايا وغرف مهجورة ومهملة، فى أكثر الأماكن منافاة للعقــل فى روسيا. وبهذا سوف تبدأ الشخصيات حديثها، سوف تبدأ الحوارات و " المونولوجــات " التشــيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسى هو إيقاع المسرح التشيخوفى نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ ما العلاقات بين الأبطال بعضهم الــبعض؟ بــأى كلمــات يموهون أفعالهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامــية علــى حقــيقة دوافــع وأســباب أفعالهم الظاهرية، غير المبررة، وتصريحاتهم التى تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذى تنتهى عنده عملــية فعــل ورد فعــل الشخصــية، والحــد الذى تبدأ عنده حياة الأشباح التشــيخوفية، وبقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثانى؟ لمــاذا، ولأى ســبب يكتئــبون ويتعذبون، وأحيانا يطلقون النار على بعضهم الــبعض (علــى أنفسهم مثل تريبليف ـ مسرحية النورس) ويخطئون الهدف مــثل (الخال فانيا)؟ ماذا تعنى الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التى تتكون

من كلمة واحدة " صمت "؟ متى تظهر، وأين تختفى منظومة الشخصيات فى الضيعة الموجودة فى حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتى تعيش فى الواقع خارج (الزمن والعالم) الأبعاد الأربعة (T. Z. Y.X )، حيث الكآبة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهى فاتنة وساحرة بشكل ما؟

فيا أيها " الخال فانيا " فيم تفكر، وعن أى شئ؟ وما سر هذه المسرحية التى يحلق فوقها الموت وهى تنظر فى المستقبل؟

# علم الجمال العام كأسلوب للحياة

تأليف : ألكسى زفيروف

إن تــناقض الآراء المــبدئى فـــى تقويم العقيدة الفنية لتشيخوف صار من الممكن اكتشافه فى الأعمال النقدية لمعاصريه، وخصوصا فى مقالاتهم التى تتيح لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تنطوى عليه من جدل حــاد، وقصور فى الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنطلقات التجريدية. وبالتالى فسوء فهم خصوصية البناء الفنى التشيخوفى الفريد والشمولى (فى وحدته العضوية غير القابلة للنقض والتجزئ) كان سببا فى ظهور مــثل تلــك المقولـــة التى أطلقها أحد كبار النقاد الروس " ميريجوفسكى ": " إن تشــيخوف قومى ـــ محلى لأبعد الحدود، ولكنه ليس عالميا. وهو عصرى حداثى بدرجـــة عالية، ولكنه ليس خالداً بالعنى التاريخى ". وفى إحــــدى محاضرات " سيرجى بولجاكوف " نجد مقولة مناقضة تماما: " إن نماذج تشيخوف لا تمتلك فقط السمات والمعانى الإقليمية والقومية، ولكنها تمتلك أيضا السمات والمعانى الإنسانية العـــامى الـــتى لا ترتبط فى أى حال من الأحوال، وفى كل شئ، بظروف الزمان والمكـــان". ويعتـــبر كتاب بولجاكوف " تشيخوف مفكراً " من أهم الكتب المثيرة للجـــدل والاهتمام لما فيه بالدرجة الأولى من حداثة فى المنهج استدعت نقدا حادا مـــن الناقد نيفيدومسكى الذى اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل ما هو إلا سخافة وعبـــثا. وقـــال إن تشـــيخوف لـــم يكن أبدا مفكرا فى أى شئ. وقبل أن تبدأ هذه المناقشــــة الحـــادة بزمن طويل، كتب مكسيم جوركى إلى تشيخوف: "إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمـــالكم تفعـــل ذلك ". والمثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة بكون تشــيخوف مفكـــرا أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرســـة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسى على إيجاد حل تقليدى ـــ مناسب ـــ لهذه الإشكالية م}شرا لبداية ظاهرة جديدة فى الثقافة الأدبية الروسية فى بدايـــة هـــذا القـــرن. وكـــان اللغز الرئيسى فى هذه الظاهرة هو صعوبة تعريف خصـــائص الكاتب العبقرى الذى يغيب صوته عن عمله ويكون ذائباً فى أصوات أبطالـــه (تغيـــب حـــدود الـــتفرد الشخصى عندما يكون الكاتب حاضراً فى عمله الإبداعـــى وفـــى نفس الوقت يكون صوته الخاص غائبا وذائباً تماماً فى أصوات أبطاله).

الغريــب فـــى الأمـــر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة يجمعـــون علـــى رأى واحد، ومعهم نقاد مجلة " الأسطورة " وجيل الرمزيين الكـــبار، وهو أن تشيخوف مُغنّى الجهلة والخاملين وأشباه المثقفين من الطبقة المتوســطة، وكاتـــب تصـــويرى بعيد عن الشعب بعده عن نخبة الموهوبين والمفكريـــن، ومُـــدَوّن تواريـــخ الناس المملين الكئيبين، وللصراعات عديمة الجـــدوى، وكاتـــب لا يمتلك هدفاً عظيماً، وليست لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفـــون علـــى الجانـــب الآخـــر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مدحوا تشيخوف وعظموه لأسلوبه فى طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة فى طباع ومصـــائر الـــناس البسطاء، ولربطه العام الكلى بالخاص التفصيلى والدقيق، ولدقته التفصيلية فى رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مدحوه وعظموه على صيدليته ـــ عالمه ـــ التشيخوفية المدهشة التى لا نعرف كيف بناها وأسسها، والتى يختلط فيها البعيد بالقريب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير فى وحدة كلية غير مجزّأة. فالنص التشيخوفى يقترب من الرواية إلى حد كبير مـــن حيث إلمامه بالخصائص الواقعية، وكثيرا ما تم تفسير ذلك بأنه بقدر ما هـــو نتـــيجة لخصائص أسلوب الكاتب، بقدر ما هو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيخوفية من حيث تشبع النص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتـــناهى للزمـــن الفـــنى. إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقى المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (فى حالة تشيخوف يعتبر هذا المنهج غير روائـــى علـــى الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المســـرحية (القوانيـــن الإنشـــائية للبنـــية الفنية) هى التى تعطى لها العالمية والعمومية والمعانى الفلسفية.

وباختصار فمصادر التناقض الموجودة فى المقالات النقدية حول تقويم أعمال تشيخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامى:

**أولاً:** يمكـــن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدى فى حدود منظومة الشخصيات. ومع أن ذلك يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل

مــن أهميــته لبــناء الــنص المسرحي. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصــوص المسرحية لتشيخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعنى بالفعل أن هناك قواع ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفى. وعلى هذا المســتوى، المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات، يمكن رصــد لحظتيــن. الأولى: مرتبطة بالخصوصية ـــ النمذجة ـــ الاجتماعية. والثانية: مرتبطة بمستوى الخلاف ـــ الصراع ـــ الاجتماعى. ومن المعروف أن تشــيخوف قد أعطى رأيه بصراحة فى الأكليشيهات القصصية المحسوبة (طــبق الأصل)، والتى رأى فيها قبل كل شئ نزعة فكرية لا تمت بأية صلة إلــى قضايا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشيخوف إلى بليشييف فى ٤ أكتوبر ١٨٨٨م: " إن الهزل والغباء والاستبداد تسيطر ليس فقط على بيوت التجار، وفــى السجون، إننى أرى كل ذلك فى العلم والأدب، وفى أوساط الشباب ... ولذلــك لا أحمــل أى حــزنٍ خــاص، أو أى شــغف لا برجال الشرطة أو الجزاريــن، ولا بالعلماء والكتّاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكيــن والــبطاقات مــا هى إلا محض وهم وخرافة ". إلا أننا لو تناولنا معالجــات النصــوص المسرحية التشيخوفية، سواء على المستوى النقدى أو المســرحى (الإخــراجى)، فســوف نــرى الدور المهم والواضح الذى تلعبه بالــتحديد الخصوصــية الاجتماعية فى حل الصراعات. بل وكيف أثّرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصرى تشيخوف وتلاميذهم فى رؤيتهم لها: فأية قيمة، مثلا، نراها فى انتماء " إيفانوف " إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو فى حالة " رانيفسكايا " و " جايف " كأصحاب أملاك، و"لوباخين " كرأسمالى. إن البحث والتنقيب الدائمين للبطل الإيجابى عند تشيخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذى يخصص له مكانا فعالا بين أبطاله. ولذا فعند تشيخوف لا تنفصل إطلاقاً الخصوصــية الفــردية ـــ الشخصية عن الملامح والصفات الإنسانية العامة. والــبطل التشــيخوفى يسمو على عصره عند ربط الشرطية ـــ السلوكيات ـــ العامة، لبطل الدراما الرمزية، بالملامح الواضحة للقناع الطبيعى الذى يلبسه. وأن التموضــع الاجــتماعى بدرجة أو بأخرى يعطى تأثيراً عكسياً على حل الصــراعات بيــن الشخصــيات. فالخصــائص الاجتماعية تختلف بمحض المصــادفة عــند تشــيخوف: هذه الملامح ـــ الخصائص ـــ فقط تخص ...

"رانيفسكايا"، وبدرجة بسيطة "لوباخين". أى الملامح التى قد تم الاصطلاح علـى أنها تتطابق مع طبقتهم أو شريحتهم الاجتماعية. وتشيخوف يضع كل حـدث محـدد فى موضع متفرد له خصوصيته، وهذا الموقف يعطيه إمكانية للنظر بشكل مختلف إلى منظومة الشخصيات مما يتطلب من إعادة النظر فى تركيب الشخصيات بمسرحيات تشيخوف. فمن ناحية نرى المسرحية تتحدث عن العلاقات داخل مجموعة الأفراد المعلقين فى عالمهم الصغير. ومن ناحية أخـرى فهذه الدراما تعرض أمامنا قطاعا ميكروسكوبياً كاملًا للحياة الروسية بجميع طـبقاتها وشـرائحها، بل وتجمع قصصاً وخطوطاً من حياة موظفى "الزيمستفو"[٨]: موظفـون وأطـباء ومدراء وخدم وفلاحون وبروفيسورات وممـثلون وملاك، وكل ذلك فى مخطوطة تاريخية للنصف الثانى من القرن التاسع عشر. إن البطل عند تشيخوف يظهر من خلال موشور زجاجى يحلل جميع تفاصـيل تيار حياته ـ صيرورته ـ فى تشابهه مع الآخرين، وعبر الـتعرف والإكتشاف، وعلى أساس الضرورة، وتكرار أشكال وطقوس الحياة المعيشـية العامة. وكل لحظة من لحظات الحياة العادية المملة ـ فى تفردها واخـتلافها عـن اللحظـات الأخرى ـ تكشف لنا عن عالمه، وتتيح إمكانية واضحة للنظر إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعى بطوليا كان أو رومانتيكـياً. ومـن وجهـة نظـر معاصرى تشيخوف من ذوى النظرة المحـدودة، فإن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأنماط الحياتية الخاصة بالزمـن الـذى كتبـت فـيه، وبالمجـتمع الذى كتبت عنه، وأن خصائص الشخصيات والمواقف تبدو جميعها كأكليشيهات روتينية جاهزة وذات مستوى أقـل من المتوسط (وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشيخوف باعتباره كاتبا لأعمـال دراميـة من حياة السذج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصـرين مـن ذوى النظرة الأكثر تبصرا وفطنة كانوا يرون فى أبطاله، وفـى مواقـف حياتهم ووجودهم شيئا ما عاديا، ولكنه فى نفس الوقت خارق للعادة، ومميز جداً لحياة المثقفين الروس فى نهاية القرن التاسع عشر.

**ثانياً:** أما تشيخوف نفسه فقد ركز كل اهتمامه على المشاكل والقضايا النهائية ـ

(٨) المجلس المحلي المنتخب فى الريف الروسى قبل الثورة ـ المترجم.

الجوهــرية فـــى الحياة: نهاية الوجود الإنسانى، ونسبية المعرفة والمأساة فى العلاقـــات العاطفية. وهذا فى الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثانى للصـراع عـــنده. وهو صراع روحى بالدرجة الأولى يتضمن فى داخله مجموعة كاملة مـــن المعارضـــات والتناقضـــات، علاوة على أنه لا يؤدى فى أية حال من الأحوال إلى أى من تلك التناقضات الروحية عند الكلاسيكيين أو الرومانسيين (والحديـــث يـــدور هنا حول التناقضات الروحية التى أصبحت بشكل تاريخى أساســـية مـــثل الواجـــب ــ العاطفة عند الكلاسيكيين، والحلم ــ الواقع عند الرومانســـيين). إن الفكرة الأساسية عند تشيخوف هى التناقض الواضح بين مجمـــوع التصـــورات الإنسانية عن الحياة، بل وحتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منهج تشيخوف مرتبطاً بمذهب العبـــث فـــى القـــرن العشـــرين. فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتى العادى والمـــألوف كموقـــف اســـتثنائى طارئ، وتبدو لديه الأحداث فى سيرها غير القـــابل للعـــودة إلى الوراء واضحـــة وعادية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القســـوة مثل: فشل وانهيار البدايات الإبداعية ــ المواهب ــ أمام قهر الواقع المؤلـــم. وبشـــكل عام فالبحث عن مَخْرَج من المواقف المعقدة يؤدى بالبطل التشـــيخوفى إلى الاصطدام بالأســـئلة والقضايا النهائية ــ الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقات الأبطـــال به والتى تبدو كبحث عن مواقعهم فى الحـــياة، وفـــى هـــذا العالم، وكمحاولـــة للاتصـــال والتواصـــل مع القوانين الإلهـــية المُـــنَظِّمَة للكـــون، كلهـــا فى مجملها تُكَوِّن جوهر النص المسرحى التشيخوفى.

وعلـــيه فالمستوى الثانى للصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة ــ خليط ــ مـــن التناقضـــات بين الناس على الأرضية الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما ــ هذا المستوى ــ يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه فى جميع صوره المخـــتلفة، وفـــى كليـــته ووحدته أيضا فالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بأطر وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو المجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل ــ العالم (الاجـــتماعى الفلســـفى) فـــى وعينا يضع الكاتب فى آن واحد نموذج البطل

ونموذج العالم. ومن هنا تصبح قضايا بناء العالم غير منفصلة على الإطلاق عــن قضــايا الوعــى والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشيخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفى الوقت نفسه كلى مجسم. وبالتالى فمن غير الممكن أن يُجَسَّد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملاً فى النص، أو يقدم فى الملاحظات والردود. ولكن من خلال التفاصــيل الســريعة، ومن بعض الكلمات المتساقطة من أفواه الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صورة داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكــن طبيعية خالية من صنع الإنسان تعيش فى فراغ واحد بجانب بعضها البعض، مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية " ماليتسكوفا " فى " الخال فانــيا " حيث " مــرض التيفوس ... وفى بيوت الفلاحين ينام الناس جنباً إلى جنــب مــع الوساخات والأنتان وسط الدخان ... والعجول جنبا إلى جنب مع المرضــى علــى الأرض ... " تــتجاور جميعا مع ضيعات الأغنياء القديمة الموجــودة عــند تورجينــيف. وفــى النص التشيخوفى أيضا تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمــية وتحديــداً عن ملاحظات المؤلف. فمثلا: موسكو، وشارع " بَسْمَانايا " القديــم، والثكنات الحمراء، وحانة "تيستوفسكى"، والجماعة، كلها تعنى أشياء فى غاية الأهمية بالنسبة لأبطال "الشقيقات الثلاث" بل وأهم من مدينتهم الريفية التى حملهم مصيرهم إليها.

إن المكــان فــى نصوص تشيخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعاً "مغلقا ــ مفتوحا". فمن ناحية يبدو الأبطال التشيخوفيين كما لو كانوا مرتبطين ــ مشدودين ــ بقوة إلى المكان الذى يعيشون فيــه (مثل "سورين" المحبوس فى الضيعة كما لو كان فى سجن، والذى يحلم بالحياة فى المدينة. وكذلــك "تريبلــيف" الذى يعيش فى مجاهل الأرياف. و "الخال فانيا" و"سونيا " نراهما فــى الواقــع سجينين فى عملهما من أجل إعالة البروفيسور "سيريبرياكوف". وأيضا تَحَرُّق "الشقيقات الثلاث" شوقا فى مدينتهن الشمالية الكئيبة كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان يتسع باستمرار، وينفتح (ولاسيما فى تلــك اللحظــات المصيرية فى حياة الأبطال). ونرى وجوها جديدة، وأبطالا يــروحون ويجيــئون، يســافرون ويعودون. والنصوص مليئة بالشخصيات العرضــية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة

العابـــرون، الموســـيقيون المـــتجولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران، الموظفـــون. والطرق المتشعبة كالأشعة فى جميع الاتجاهات حيث القطارات تـــنطلق من موسكو وباريس وخاركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضـــاً. إن تشـــيخوف يوسّـــع باستمرار حدوث الأحداث الجارية فى الحيز المـــنزلى بالضيعة أو القرية، وفى نفس الوقت فى الفضاء الكونى كله، وليس مـــن المصادفة فى " الخال فانيا " ظهور رسوم المركز والقضاء الإدارى، أو ظهور خريطة أفريقيا غير الضرورية.

إن كـــل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلقهم وتوتراتهم وآرائهم. والبطل والعالم عند تشيخوف وحـــدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتضح ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومـــن ناحية أخرى نجدهما مجزأين منفصلين (أى يمتلك كل منهما خصائص موضـــوعية مســـتقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا الـــتى تشغل الأبطال، ونرى بحثهم الروحى يتجه نحو أسرار الكون، لتصبح بدايـــة الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأى من المحاولات لتصوير تشيخوف ملحداً أو على العكس مثالياً مؤمناً، والتى غالبا ما تقوم على أساس ثنى ذراع مـــا يقـــال علـــى ألسنة أبطاله، ما هى إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضـــية بالـــتحديد تعتـــبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة لفنانى العصور والمراحل الزمنية الفاصلة: عصور التحولات، وتغيُّر الخرائط الدينية للعـــالم، وعملـــيات الضـــياع، والبحث فى الديانات واعتناقها. وهى بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضاياه على وجه الخصوص: عندما كان ذلـــك الصـــبى الصغير الذى تفتح وعيه على الجوانب القروية المضيئة وفى نفس الوقت تربى على التقاليد القاسية للدين المسيحى، وعندما كان ذلك الشاب الـــذى رفـــض كل إيمانات الصبا وصار طالباً ملحداً فى كلية الطب، وعندما أصـــبح ذلك الكاتب الذى يحاول تعبيد الطريق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وقليلا ما تلقى رسائل ويوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعب ربط أفكار الإنسان " عندما يفقد ثقته وإيمانه ـــ بالمعنى الدينى ـــ مـــن جراء الحيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المثقفين المتدينين " بمقولاته حول أنه سيأتى زمن ما "تدرك فيه الإنسانية جوهر الإله الحقيقى، كما تدرك أن أربعـــة هـــى حاصل ضرب اثنين فى اثنين". وبشكل أكثر وضوحاً يحدد تشـــيخوف موقفه فى إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة

بيـــن " وجود الإله وعـــدم وجوده ". وكثيرا ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشـــيخوفيه فى العديد من مؤلفاته (أى ذلك الإنسان السائر فى الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الفضاء غير المحدودة تحت السماء الخالية، فى اتجـــاه خـــط الأفـــق البعيد). بل إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصا هؤلاء الأبطال الذين يُحَمِّلهم رسالة البحث الدائم عـــن "الحقـــيقة المطلقـــة" و"جوهـــر الإله الحقيقـــــــــــى" و"الحياة الجديدة السعيدة"، ثم يتركهم وحدهم فى وحدة وعزلة فى بحثهم التراجيدى.

الغريـــب فى الأمر أن اهتمامات تشيخوف الفلسفية فى مجملها متعددة ومخـــتلفة ومتناقضـــة. ومـــن الفلاســـفة الذين أثروا على وعى وتصورات تشيخوف: هيجل وكانط وشوبنهور ومارك أبريل، ويمكن ذكر ليف تولستوى. إلا أنـــه ولا واحـــدة مـــن تلك الفلسفات (بشكل كامل ومنظم) يمكن أن تكون مســـؤولة بشكل تام عن التصورات التشيخوفية حول العالم. لأنه رفض الأخذ بشـــكل كامل بواحدة منها لقناعته بأنها غير كاملة، ومن ثم فقد اعترض على موضـــوعات محددة من هذه الفلسفات، وأظهر عدم رضائع عنها. أما ما أثار اهـــتمامه بالدرجـــة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعكاسات فى مؤلفاته، فهو ديالكتـــيك هـــيجل، والتضـــاد ــ المعارضـــة ــ عند كانط، والإيمان بالتقدم وخصوصـــية مذهـــب اللاأدريـــة للمذهـــب الإيجـــابى (الوضعى) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرة التأملية الخاصة عند شوبنهور، والتى وهبته القدرة على محاولـــة الابتعاد عن المعاناة الشديدة للعالم، و" رواقية " مارك أبريل، وعلم الأخـــلاق عـــند تولستوى. إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادهـــا فـــى النظرة التشيخوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائمين للحياة، وتركيزها على إدراك الإنسان للعالم، وفى نفـــس الوقـــت بـــنظرة متيقظة واعية للتناقض العدائى بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعمومـــا فالصـــورة المعقـــدة للعـــالم عند تشيخوف تتبلور أساساً من مجموعـــة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التحقق، ومن المثل العليا المســـتحيلة، حقيقـــية كانـــت أو خادعة. وتشيخوف لايختار الطريق الحقيقى والحيد مثل تولستوى، ولكنه يدعو القارئ عن طريق الطائر المحلق (من هنا

نـــدرك الوجود الدائم لنموذج الطائر التشيخوفى فى جميع أعماله تقريبا) لكى يلقـــى نظرة على دهاليز التيه الغامضة المبهمة التى يسلكها الناس فى بحثهم عـــن الحقـــيقة. فمنظر الحقل الواسع إلى مالا نهاية يولد لدى القارئ انطباعا باحـــتوائه كليا على الحياة، وإحساسا بإدراك الحقيقة، وشعوراً واضحاً بوجود الكاتب معه فى عملية البحث. إن معظم أبطال تشيخوف المسرحيين يحاولون فى معاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان ... فى الفن والجمال، والحلم بالعمل الحـــر الشـــريف، وزرع الأشـــجار، وهذا كله من أجل إقامة علاقة عضوية حمـــيمة بيـــن الذات والعالم. فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهـــدف الـــنهائى ويصـــبح مغزى الحياة مفهوما لهم ... " تريبليف " ــ فى مســـرحية الـــنورس ــ يكتـــب مسرحيته أو أوهامه وخيلاته الكونية الكئيبة، و"أســـتروف" ــ فـــى مسرحية "الخال فانيا" ــ، و"فيرشينين" ــ فى مسرحية "الشـــقيقات الثلاث" ــ يتحدثان عن المستقبل الجميل، و"ماشا" ــ فى مسرحية "الـــنورس" ــ تعـــظ عن أهمية وضرورة الإيمان، و"سونيا" ــ فى مسرحية "الخال فانيا" ــ تحلم بمملكة السماء ... وهكذا. إن الحياة كلها معاناة وألم ... وببســـاطة فالشـــباب قد أُهْدِرَ وضاع، وكل شئ يدفع الأبطال للإحساس بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويجبرهم على البحث عن السلوى والتعلل بالتفكير فى المستقبل والخلود.

لـــم يكن مجال الأفكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هى التى تُثَبِّت الأنظـــار علـــى الأبطال التشيخوفيين، ولكننا نراهم وقد قدّموا لنا فى علاقات معقـــدة بالمجـــتمع، وبالوســـط الإنسانى المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجـــتمع وحـــول المستقبل تتماس وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتظهر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المحددة عند تشيخوف، فـــى المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هى الوسيلة بيـــن الـــناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل فى مجملها ــ وفقط فى حدود دنيا ــ عن طريق الوضوح الشفاهى للوصف والتصوير الذى يتميز به الكاتب. ولن نجد عـــند تشيخوف إنسانا غير عادى (هناك كل شئ ما عدا ذلك.. فمثلا الدكتور أســـتروف ــ الموظف فى المركز ــ ليس عفريتاً، ويلينا أندرييفنا "المخلصة

لـــزوجها" ليست سندريللا). كما أننا لن نجد إطلاقا تلك الصورة المأخوذة عن شـــعر الرعاة الزاهى، والتى مع الأسف يقومون بحشرها فى نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشيخوفيين أمام العديد من القضايا المعقدة، مـــثل الإيمان بالله وبالعلاقات والظواهر الغامضة وبإشكالية خلق العالم. وفى نفـــس تلـــك اللحظة نجدها تعد وتجهز لأكثر المسائل غموضا وإبهاما بالنسبة للإنســـان ـــ وهـــو الموت. ولقد جاءت فى إحدى رسائله عبارة نلمحها دائما تحَـــوِّم حـــول مقولات أبطاله: " إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهى فى نفس الوقت تخدعنا ببراعة مثل مربية الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكى ينام ". وهنا بالتحديد تظهر ملامح الفلسفة الطبيعية عند تشيخوف، لتبين مدى عجـــز التركيـــبة الذهنية التأملية فى علاقتها بالقوانين الواضحة ـــ الغامضة لهارمونـــية الـــروح الإنسانية المرهفة فى حركتها. فمفهوم المعاناة والعذابات الذاتـــية للأبطال يُقابَل بمجموعة من نماذج وظواهر طبيعية " مُعَرَّفَة " تتحول إلـــى نمـــاذج وظواهر أخرى " عارفة " حيث العلاقة بالطبيعة هنا تحمل لهم حالـــة من حالات التنويم المغناطيسى وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير الطبيعة وســـلطتها على هذه الشخصيات ضخما لأبعد الحدود. ولقد فقدت كلمة "الجو" المستخدمة كثيرا مفهومها البدائى بمقتضى الدراما التشيخوفية لأن الأبطال فى الحقـــيقة يعيشون ذلك الجوهر الواحد غير المادى، وتلك الأفكار والأحاسيس المشـــتركة الـــتى تعطى كلا منهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم. كما أن نطـــاق التصـــادمات والتناقضـــات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقـــى والجمـــالى يقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعى وحركته المبهمة بتمخضاتها الواضحة تتفاعل جميعا وتتحلل فى شكل أشـــبه بالطوفان الخفى لتنسكب فى النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشـــكل بانورامـــا الحـــياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعى المحـــيط تظهـــر بوضوح فى " بستان الكرز " الذى جاء عند تشيخوف رمزا للجمال الرقيق والخالد بالعنى الفلسفى، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينـــا تدمـــيره، وهـــذا "أمـــر حاسم" كما قالت رانيفسكايا، لأنه ملك للجميع وللطبـــيعة ولروسيا كلها، وفى الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملكه

أحـــد بعيـــنه، وإنما تتساوى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العتيقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف "خمدت وانطفـــأت تلـــك الحـــياة بعد أن كانت تحيط بهـــذه الأجيال". وبمرور الزمن تصـــبح الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأوشج. عندئذ فمن الطبيعى ظهور الرؤى والأطياف... فها هى رانيفسكايا تقول "على اليميـــن، عـــند المـــنعطف المؤدى إلى التعريشة، انحنت شجيرة بيضاء تشبه امـــرأة" متصورة أنها أمها تأتى مقبلة على طريق البستان أو الحديقة. ونرى حضـــور مظاهر الطبيعة فى وعى الأبطال واستيعابهم وسلوكياتهم، وتأثيرها علـــى رؤيـــتهم للملامح السرية الغامضة للكون. ففى " النورس " نرى تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية كما لو كانا يحدثان تغييرات فى السلوكيات والحـــالات النفسيى للأبطال ... فى مساء خريفى ملبد نسمع أحدا ما يبكى فى المســـرح القديـــم: إما ريح تصفر وأمواج تهدر، وإما نينا تنشج، أو أن روحا كونـــية تتعذب. وما هذا الصوت المتكسر لوتر "فى بستان الكرز"؟ فى الواقع يمكـــن أن يكون دلوا قد سقط فى البئر. لا أحد يعرف جوابا. وفجأة يتبدل كل شئ، ويحدث انقلاب حاد فى أمزجة الأبطال. ولقد حدث شئ فى غاية الأهمية بخصـــوص إحدى الأفكار الدرامية لتشيخوف فى سنواته الأخيرة، وقد كتبت عـــنه زوجته "أولجا كنيبر تشيخوفا" فى مذكراتها: "فى العام الأخير من حياة أنطـــون بافلوفيتش ظهرت لديه فكرة لكتابة مسرحية. لم تكن هذه الفكرة بعد واضحة، ولكنه قال لى إن بطل المسرحية عالم يحب امرأة، وهى إما لا تحبه أو تخونه. وبالتالى فهذا العالم يسافر إلى القطب الشمالى. وفى الفصل الثالث بدت له الصورة هكذا... سفينة واقفة وقد أطبقت عليها الثلوج... البلج الشمالى ـــ القطـــبى... العـــالم يقف وحيدا على ظهر السفينة... الهدوء التام... سكون اللـــيل وجلالـــه... وهـــناك على خلفية ذلك البلج القطبى الشمالى يلمح طيف امرأته الحبيبة آتيا"[٩].

(٩) تجـــدر الإشارة هنا إلى أن كونستانتين ستانسلافسكى قد ذكر قصة مشابهة لما روته كنيـــبر، حيث كتب " كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد تماما بالنسبة له. وبـــالفعل فقد بدا موضوع المسرحية المزمع كتابتها وكأنما ليس موضوعا تشيخوفيا. ولـــتحكموا أنـــتم، فـــثمة صديقان، شابان، يحبان امرأة واحدة. ويخلق الحب المشترك

إن المــيول الدرامــية والانطباعات التصويرية (المدرسة الإنطباعية) يجــب أن يكــون لها منظومة ملامح وصفات عامة. ولكن تشيخوف يعطى للقــارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات بين العناصر غير المتجانسة لكى تصبح الــرؤية الكلية لتيار التفاصيل الفنية مهمة فى كليتها، وألا تقتصر الرؤية على واحــدة من التفاصيل أو الأفكار، وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية لتلك الأفكــار والتفاصــيل الــتى تلــد بدورهــا هذه المنظومة. ومفهوم " الدراما الانطباعــية " فى عمومه يتغير ويتبدل بالنسبة للأعمال التشيخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب الوصف التشيخوفى ومبدأه.، أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكى حول تنوع الأسلوب التشيخوفى معروفة جيدا: " ... بــلا أمل يضع الشاب العاشق تحت قدمى حبيبته النورس الأبيض الرائع المقــتول. هــذا رمز حياتى رائع. أو الظهور الممل لمدرس النثر الذى راح يضــايق زوجــته بجملة واحدة، وواحدة فقط، أخذ يرددها طوال النص حتى اســتنفد صبرها: لنذهب إلى المنزل ... الطفل يبكى. هذه واقعية. وبعد ذللك، فجــأة، ودون توقع مشهد قبيح لمشاجرة بذيئة للأم ــ المَلاّحة مع المثالى ــ ابنها. وهذه تقريباً انطباعية. وقبل النهاية: مساء خريفى ... قرع حبات المطر علــى زجاج النافذة ... هدوء تام ... لعب الورق ... ومن بعيد فالس شوبان الحزيــن ... بعدهــا انخــرس ... ثم طلق نارى ... وانتهت الحياة. أما هذه فانطباعية ". إلا أن تشيخوف لم يستخدم المبادئ والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأســلوب الواحــد يمكــن أن يســتخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتى يتحدثون عنها فى الانطباعية التشــيخوفية، هى قابلية ــ إمكانية تغير الإضاءة التى تلعب دورا متميزا فى البــناء النموذجى للعمل الفنى. وهذه "الانطباعية الضوئية" كمصطلح قد تجذر فى وعى معظم معاصريه إن لم يكن فى وعيهم جميعا، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة الباهتة والمعتمة بتشيخوف كما لو أنه لم

والغــيرة علاقات معقدة متشابكة. وتنتهى المسألة برحيلهما كليهما فى بعثة إلى القطب الشــمالى. وتُصَوَّر ديكورات الفصل الأخير سفينة ضخمة أطبقت عليها الثلوج. وفى نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحا أبيض ينزلق على الثلوج. ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة التى قضت نحبها بعيدا، على أرض وطنها " ــ المترجم.

يكن عنده مشاهد مشمسة أو مقمرة. ومن ناحية ثانية فشروق الشمس وطلوع القمـــر عند تشيخوف قد فجّرًا نفس المصطلحات عند الرمزيين الرومانسيين. والقضـــية هنا تكمن فى عدم الفصل بين صور الضوء عند تشيخوف وغيره من أتباع المذاهبِ المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يُضفّر تشيخوف الإضاءة فى نسيج النص. ومن أهم الأمثلة على ذلـــك مشهد الليلة المقمرة فى "النورس" حيث تم تصوير قرص القمر الحقيقى الـــذى يطـــل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجودا فى ـــ إطار ـــ كرآة المسرح الصيفى المكشوف. فالقمر حقيقى ومسرحى فى آن واحد، وفقط يمكن للمـــتفرج أن يـــربط فى وعيه شعرية المساء الصيفى الهادئ والكآبة الكونية لمســـرحية تريبليف فى وحدتهما الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشيخوف هنا كمـــا لـــو كـــان يلقـــى على كاهل تريبليف بمسؤولية تعدد المعانى الغامضة والمبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر فى "بستان الكرز":

**تروفيموف:** أنا أشعر باقتراب السعادة يا آنيا، ها أنذا أراها.

**آنيا:** (مستغرقة فى التفكير) طلع القمر.

(يســـمع عـــزف يبـــيخودوف على الجيتار، نفس اللحن الحزين. يطلع القمر. فاريا تبحث عن آنيا قرب أشجار الحور وتنادى "آنيا، أين أنت؟")

**تروفيموف:** نعم، طلع القمر.

(صمت)

ها هى السعادة، ها هى تسير، تقترب أكثر فأكثر، إننى أسمع خطواتها. فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم. فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟ توجد بالطبع علاقة، وفى نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المضئ فى " الشقيقات الـــثلاث "، ثـــم الثانى المظلم، وبعد ذلك الثالث المضاء بهالة حمراء لحريق، وفى النهاية يأتى الضوء اليومى الهادئ الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا

رمزية أن الضوء مهما كان لها من معانى فهى لا تملك عند تشيخوف طابعاً رمزياً بشكل واضح.

ولا شك أن الصور الملونة فى المسرحيات التشيخوفية أقل تنوعاً على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الإنطباعيين. فهو يصف الليل المقمر فى قرية " تريجورينسكوى " حيث " تلمع رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظلام دولاب الطاحونة ". وهذه الصور تفتقر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهى ربما تشبه صور " الليل المقمر على الدنيبر " للفنان كوئينجى غير الانطباعي. كما نلاحظ أن الألوان البيضاء فى المسرحيات التشيخوفية شحيحة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبدا بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم فى أعماله. ومن أمثال ذلك مسرحية " النورس " ـ فستان نينا الأبيض، والنور الأبيض. مسرحية " الشقيقات الثلاث " ـ فستان إيرينا الأبيض ولون الطيور والشراع. مسرحية " بستان الكرز " ـ لون البستان الأبيض، وأجنحة الملائكة التى تحرس البستان ناصعة البياض، وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية " النورس "، فمع وجود الطيور القواطع والحديقة نجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكونية فى سواد الليل الذى يخفى الشيطان الأسود الذى لا نرى منه سوى اللون القرمزى لعينيه. كما نرى فستانى " إيرينا " و " نينا " الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ "ماشا شامرايفا" و "ماشا كوليجينا".

تعتبر المفاهيم ـ الصفات مثل "الجو" و "الحالة النفسية"، التى أدخلها معاصرو تشيخوف أفضل ما يمكن أن يعكس الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبدو من الوهلة الأولى أن هذين المفهومين ـ الصفتين يتحدثان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفى بالنسبة للقارئ أو المتفرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبى نفسه، ومع ذلك فـ "اللامُحَدَد" و"اللامُدْرَك" غير الخاضعين للتفسير المنطقى الخاص بـ "الحالة النفسية" يشكلان المغزى ـ المفهوم الفنى للنص المسرحى التشيخوفى. وهذا ما يجعل من تشيخوف أعظم الكتاب الدراميين غموضا فى هذا القرن.

بهــذا الشكل يعتبر النص المسرحى التشيخوفى كتلة عدوانية معقدة فى تأثــيرها علـــى المـــتفرج المهتم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقـــاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة، وحتى الرائحة ("رائحة الكبريت"، "رائحــة شــجرة الــيمام"، يبدو لسوليونى ــ فى الشقيقات الثلاث ــ أن يديه لهمــــا "رائحة الجثة" وهو يرش عليهما العطر، و"رائحة النباتات العطرية") وكل ذلك له هنا معان بالغة الأهمية فى ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد مـــن الباحثين أن النص التشيخوفى يمثل وحدة الفنون بمنمنماته وتعدد طبقاته المركــبة بعـــناية فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكدوا حقــيقة أن النصوص المسرحية التشيخوفية قد بُنِيَت بالفعل على أساس قوانين الأعمـــال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعى للدراما (البوليفونية)، ولوحة ألوانها الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام ١٩١٤م فى مقالاته عن رسائل تشيخوف بأنـــه " قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيخوف كان يوجد الإحساس العالى جـــدا بتماثل (Symmetria) الكلمات والأفكار... إلخ "وهذه الملاحظة من الدقة بحيـــث تصف بالضبط المبدأ الإيقاعى لبناء النص المسرحى التشيخوفى. فلا توجـــد تفصيلة واحدة، أو نموذجا واحدا، أو حتى فكرة واحدة لا تتجاوب مع صـــداها فـــى النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقا حتى فى المواقـــف المتشابهة أو المتناقضة، أو على مستوى المقام الموسيقى عالياً كان أو منخفضاً. وبكلمات أخرى فكل نموذج وفكرة وتفصيلة لها صداها ومعناها فـــى المكان الموجودة فيه بالذات، وفى حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعـــنى الســـابق إطلاقا، وإنما تشكل نسيجاً إيقاعياً مرهفاً. والمسألة هنا هى إيجـــاد العلاقـــة بين كل تلك المتشابهات والمتناقضات والمتماثلات. فنموذج واحد عند تشيخوف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازى فـــى "الـــنورس"، مـــثلا، يصـــنع من النورس ومن تريبليف المنتحر البطلين الرئيســـيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعنى فقط مصير نينا، أو انتحار كونســـتانتين، وليس فقط وصفاً عاطفياً، ولكن هنا أيضا ما يمكن أن يعبر عن مفهـــوم كـــل ذلـــك: الطـــيران ــ الحياة ــ، قسوة الحياة ــ الطلق النارى، غمــــــوض الحـــياة ــ المـــوت. أما موسكو فى " الشقيقات الثلاث " فهى الـــنموذج ــ العـــالم الذى يخلط " حياة أخـــرى جميلة " ويمزجها ــ الحاجة

للحـــب والسعادة، والتعطش للتفهم. وحيث فى عملية التكرار ــ هنا ــ تظهر الفكرة الحقيقية لهذا النص. وقد كتب أندريه بيلى أنه فى الدراما التشيخوفية " يقترب القدر ببطء وهدوء من الضعفاء " ــ وهذا صحيح ولكنه مع ذلك يعتبر مفــرطا فـــى الغمـــوض. لأن تشيخوف يعطى للأبطال إمكانية سماع صوت خطـــوات القـــدر. ففـــى "النورس" أعطى تلك الإمكانية حيث نبأ بالنهاية عن طريق النورس المقتول والمحاولة الأولى لانتحار تريبليف.

من المعروف أن عرض الظاهرة الواحة من جوانبها المختلفة، أى من وجهـــات نظر وزوايا مختلفة، يعتبر أهم مبادئ الرؤية الشاملة للعالم. وأبطال تشـــيخوف بمـــثابة الآلات الموســـيقية التى تعزف موضوعا واحدا بمقامات وإيقاعـــات مختلفة تصحبها تلوينات جرسية متنوعة. فى هذا المجال تكتسب عملـــية التكرار للمقام والجرس الإيقاعى أهمية خاصة عندما يبدأ المتفرج فى إدراك عملـــية الـــتكرار هذه والفصل بين عناصرها المختلفة، وفهم المغزى مـــنها. وفى هذه الحالة يصبح التعرض الموسيقى أحد الوسائل الفنية المهمة، حيث يأخذ أحيانا شكلاً تعمدياً. ففى " الشقيقات الثلاث " تأتى الردود الصدفوية لـــ " توزينبـــاخ " و" تشيبوتيكين" فجأة جوابا لـــ "أولجا":

**أولجـــا:** يا إلهى ! استيقظتُ اليوم ورأيتُ الربيع، فتحركت الفرحة فى قلبى، وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى.

**تشيبوتيكين:** لن يكون!

**توزينباخ:** بالطبع هراء.

هـــنا نـــرى مســـتويين دراميين ــ شعرى فلسفى وحياتى ــ فى وحدة واحـــدة لا تـــتجزأ. وهما لا يتجاوبان فقط مع بعضهما البعض، وإنما يتقاطع ويـــتقابل كل منهما مع الآخر. بل وأحيانا يستحيل وضع حدود فاصلة بينهما. وعلـــى ســـبيل المـــثال فديالوج " نينا " و " تريبليف " يمتلك إيقاعه الشعرى، وســـره المتوارى بين السطور المطوية، وفى نفس الوقت لا يتماشى مع إيقاع الديالوجـــات الســـابقة علـــيه أو اللاحقـــة له. وبالتالى فالممثل الذى لا يمتلك خصوصـــية فـــى التعامل مع فن تلحين الكلام وتلويناته الإيقاعية والصوتية

وموسـيقية الجمل، فلن يتمكن أبداً من امتلاك القدرة الجمالية للتأثير، لأن فهم الحـدث كلــه في حالة كهذه يمكن أن يعتمد على التصور الصوتى للعرض المسرحة. ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد على المخرج نيميروفيتش ـ دانتشينكو، أثناء عمله للتصور الثانى لمسرحية " الشقيقات الثلاث " البحث عن مقـام موسـيقى من أجل نطق كلمات النص. وعلى ضوء نفس هذه المفاهيم والتصورات طرح المخرج تائيروف تصوراً موسيقياً لمسرحية "النورس". إن الـنوتات الموسـيقية لمسـرحيات تشيخوف تتضمن مختلف أصوات الآلات الموسيقية، والمقطوعات الإيقاعية منها الرخيم ومنها المغرد الصادح، وكذلك تتضـمن إشـارات ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل جميعها على إشاعة حالـة نفسـية معينة: الفالس السوداوى فى أداء "تريبليف"، آلات الجيتار عند "فيدوتيك" و"رودى"، عزف "فافلى"، بيانو "توزينباخ"، قيثارة "أندريه"، موسيقى عـازف الكمـان المتجول ! المارش العسكرى، أغنية "يبيخودوف" الحزينة، وحـتى الأوركسترا اليهودى فى الفصل الثالث من مسرحية "بستان الكرز" ـ كل هذا يتداخل ويتحدد ويمتزج ليصبح فى النهاية بانوراما موسيقية. كما أن " الصـمت ـ السـكتة ـ يلعـب كمـا ذكرنا دوراً له خصوصيته فى النوتة الموسـيقية الإيقاعية. وتشيخوف يستخدم تعبيرية السكتة ببراعة شديدة، لأنها ـ كقـاعدة ـ تأتى في لحظة الذروة عند تغير الحالة النفسية، ومع ذلك فهى ليست مبنية عنده دائماً على قواعد علم النفس. فلماذا فى "النورس" مثلاً، هدأ كـل شـئ بعـد أن حكى "شامرايف" نكتة تافهة عن "سيلفيا" المغنية ومنشد المجمع الكنسى؟ أى لماذا جاءت السكتة؟ إن "دورون" يشرح ذلك بقوله:

دورون: حلَّقَ ملاك وئام.

إن السـكتات التشيخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعرى جميع التـيارات الخفية فى النص وتصبح مرئية تماما، التى تعطى إمكانية للمتفرج كـى يوجـه سؤال: ماذا حدث؟ ولكنها لا تترك وقتا للإجابة. وأحيانا يصبح الصـمت نفسـه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعانى والصور، أى يأخذ شكلا فلسـفيا متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن خمس الوقفات ـ سكتات ـ فـى مسـرحية تريبليف (التى كتبها تريبليف بطل " النورس ")، أو الوقفة مسـموعة الصـوت والـتى انتهت بـ "صوت بعيد آت بالضبط من السماء.

صــوت الوتــر المتكســر، المتلاشــى، الحزين ". وتوتر الصوت مع تناوب المشــاهد الهادئة والعالية هى الأداة الفعالة للتأثير على المتفرج. وعلى سبيل المــثال: الفصل الرابع من " بستان الكرز " الذى يتميز بالإيقاع العنيف (حيث أن الـــ " ٢٠ ــ ٣٠ " دقيقة التى أعطاها المؤلف للحدث كله فى هذا الفصل هــى كل الفترة اللازمة لكى يلحق الأبطال بالقطار) يبدو وكأنه قد بُنِى كاملا مــن الاستعدادات المسرعة، والأحاديث المجعدة، والدموع المتأخرة، والعتاب الذى لم يتم، والوداع السريع، ثم ينتهى هذا الفصل بمشهد هادئ لــ "فيرس". وفى النهاية "يعم الهدوء والصمت، حيث يُسْمَع فقط صوت الفأس البعيد وهو يدق على الشجرة فى الحديقة". أما المثال الآخر فهو نهاية مسرحية "النورس" والذى قال عنه تشيخوف بنفسه " بدايتها كانت شديدة ــ عالية، ولكنها انتهت بهدوء خلافا لجميع القواعد الدرامية فى الفن ". كما يعلن لنا أيضا كيف تؤثر المشــاهد الهادئــة على المتفــرج: لأنه لم ينه هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقــط، ولكــن عملية الإنتحار نفســها تتحايل علينا لتصــل إلى تلك المرحلة التى يأتى بعدها الهدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التباينات أو الظلال الدينامية لــــ "التــيارات الخفية" فى النص، وإيقاع تغير الحالة النفسية لا يتوقفا ــ لا يتزامنا ــ عند تشيخوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فإما أن يسبقا النقاط، أو يتأخرا عنها بشكل ملموس.

إن الوصــــول إلى الوحدة الكلية الجمالية فى مسرح تشيخوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسى محور ارتكاز النص الذى يجذب المتفرج ــ القارئ)، ولكن يقوم على أساس التشغيل ــ التفعيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم. والمخـــرج العـــام الوحيد عند تشيخوف فى هذه الحالة هو الحالة النفسية التى تـــتفاعل ــ ولا تــنفعل ــ فــيها الشخصية مع المتفرج فى وقت واحد. وأهم ســـمات هذه الحالة العاطفية ــ النفسية عند الأبطال التشيخوفيين هى السعادة والمعانـــاة فـــى آن واحد (المزج ضرورى جداً عنده، ومن المحتمل وجـــود سقطات، ولكنها تكون فقط فى نسبة أى منها). والنغمة العاطفية الخالصة فى الدرامـــا التشيخوفية نادرة الحدوث تماماً، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجـــالا لمشـــاعر الأسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوجرافيا الـــروح، والطـــابع، والوســـط العام المحيط، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى

الصيغ والمعادلات الضخمة والعامة التى نجد فيها حلاٍ مسبقة لأية فرضية أو إشـــكالية، وحيث تخرج هذه الحلول خارج الأقواس لتضْرَب فى قيمة متغيرة بالمعـــنى الرياضى العلمى. أيٍ أن الحلول التشيخوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولاً نهائية، ولٍكنها تمتد على استقاماتها ماسة جميع المتغــيرات مــن حولهـــا لتعطى حلولاً جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. وٍيعتبر اختراق سمك المادة ــ النسيج الإنسانى ــ والغوص فى تفاصيلها إلى أبعـــد الحـــدود مـــنٍ صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصرى تشيخوف صـــوروه مـــتعجلاً فـــى التخلى عن "ما هو إنسانى". ولكنه فى الصيغة التى تصـــف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخاص إلى العام، كانت الكلمة الرئيســـية والهامة بالنسبة له هى " الطريق "، والبطل عنده هو جوهر وحدة الصـــراع للواقع والحقائق التاريخية ــ الزمنية، والقدرات التى لم تتحقق. إلا أن كـــل ما تضيِّعه الحياة فى أقطاب واتجاهات متباعدة متفرقة نرى تشيخوف يعـــيده ويوحده فى وحدة ــ كلية ــ جمالية. وهنا يمكن تشبيه التركيبة المعقدة ومتعددة الطبقات والمستوياتٍ للمنظور الفنى عند تشيخوف بالإناء الذى يحوى خلـــيطا مبرقشاً ــ فسيفسائياً ــ من النماذج والأفكار والمفاهيم المختلفة وغير المتجانسة التى ترفض الإشارة إلى النبرة المتحيزة.

وفـــى الـــنهاية، عن طريق تركيب وتوحيد النزعاتٍ الجمالية والملامح المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا العصر، وخصوصاً النزعتين الطبيعية والرمزية، ووصل العوالم الفنية المتباعدة ــ مستحيلة الإتصال ــ عن طريق العلاقـــات البوليفونية باستمراريتها وتواصلها الحيوى وتنوع ألوانها، يقدم لنا علـــم الجمال (Pan - aestheticism) التشيخوفى العام أسلوبه الخاص من أجل حياة الإنسان والفن.

# السينوجرافيا ومزاحمة الممثل

تأليف : أراست كوزنيتسوف

أعتقد فى البدايــة أن الأمر ينطوى على بعض السذاجة أو عدم اللباقة، ولكن لا يمكننى بأى حـال من الأحــوال ســوى الإعتراف بأنه كلما سنحت الفرصــة وتعرضــت لــتاريخ فــن التكويــن التشكيلى لخشبة المسرح الــ "ســينوجرافيا"[١٠] (Scenography) يشــملنى بعض الريبة والشك، بل يمكن التأكــيد أيضا أن ذلك الإحساس يساور الآخرين أحياناً. وبصرف النظر عما إذا كان الحديث هنا يخص ماضى هذا الفن، أو ما قبل الماضى، فإننا نجد أن الفــن التشــكيلى المســرحى يبدو على نحو ما فنا غريبا يستدعى الرفق به والتسامح معه.

الجديــر بالملاحظة أن الأسماء التى تعمل فى مجال السينوجرافيا ليس لها أى وقع على الجمهور العادى، وتقتصر معرفتها فقط على المتخصصين. كمــا أن أعمــالهم التى يشاركون بها فى العروض المسرحية تتلاقى وتمتزج بشكل تسيطر عليه النمطية واختلاف المســتوى مما يجعلنــا نلاقى صعوبــة بالغــة فى التمييز بينها، بينما لا نحتاج لأن نكون علماء أو جهابذة لكى نميز، مــن الــنظرة الأولــى، مــثلا الأعمــال الفنية لــ "بوسين" عن مثيلاتها لــ "فيلاســكيس"، و"فيلاسكيس" عن "روبنز"، و"توريللى" عن أى من أبناء "بيبين" الكثيرين. فالسينوجرافيا ليست أكثر من نتوءات بالمقارنة مع أعمدة فن الرسم والتصــوير. فبصــراحة... مــن يكون "رولير" ملك الأفكار المسرحية بين معاصــريه من أمثال "بريولوف" و"فيدوتوف" و "إيفانوف"؟ وكذلك أيضا من جــاء بعده مثل "بوتشاروف" و"شيشكوف"... حتى "جيلتسير" و"فالتسمان"؟ من هم على خارطة الفن بشكل عام وليس فقط فى أوساطهم أو حتى فى أعظم ما قدموه من أعمال؟

لــم يستطع الفن التشكيلى المسرحى تقديم أو الإسهام ولو حتى بنصيب ضئيل فى مجمل الدوافع والبواعث الكامنة للثورة الفنية العظيمة التى ساهمت فــيها الأشــكال الفنية الأخرى مثل الرسم والتصوير والأدب والموسيقى وفن العمــارة. ومــن هــنا تــرد علــى الذهــن فكرة تجديفية تتمحور حول أن

(١٠) فن تصميم المناظر المسرحية ــ "الإطار المادى للعرض المسرحى" ــ المترجم.

السينوجرافيا خلال عصور طويلة لم تكن فناً بالمعنى المفهوم بقدر ما كانت حرفة فنية لها خصوصيتها ومواصفاتها مثلها مثل جهود عامل الماكياج، والبوتافور " عامل الإكسسوارات "، وميكانيكى ــ عامل ــ المسرح. ولذا فقد كان الجمع بين وظيفتى ميكانيكى المسرح هذا ومصمم المناظر (السينوجرافى) فى وظيفة واحدة شيئا طبيعيا للغاية.

إن اختلاف الحرفة عن الفن يكمن فى: أنه فى الحرفة ــ وهذا الاختلاف ليس الوحيد، ولكنه مهم جدا ــ تغلب النمطية وتهيمن فى عمومها على التفرد الشخصى مما يضاعف بشكل خاص من محدودية المجالات والنواحى الحرفية ومن أهدافها ووسائلها ونتائجها ومعاييرها. وبكلمات أخرى، فالحرفة تقوم أساساً، وتنهض على القواعد والأسس العقلية المنطقية التى تحددها القدرة والمعرفة والخبرة، وليست الموهبة الفردية أو البداية ــ الانطلاقة ــ الإبداعية الذاتية. وهذه القواعد والأسس العقلية المنطقية فى حد ذاتها كافية لتبقى الحرفة شيئا بذاته. أما فى الفن، فالذى يشكل المعنى والفائدة وهدف الوجود ويهيمن، هو تلك ــ البداية أو الانطلاقة الإبداعية الذاتية، التى تجد صورتها الأسمى وشكلها الأمثل فيما يسمى بــ"عالم الفنان التشكيلى". وبالطبع فهذه مقابلة فظة وغير جدلية لأنه فى نشاط الفن التشكيلى كجنس من أجناس النشاط الإنسانى، لا يمكن إطلاقا فصل الحرفة ــ الصنعة ــ عن الفن، حيث يرتبط كل منهما بالآخر بعلاقة تأثيرية جدلية معقدة ومتقلبة فى آن واحد. ويمكن تصور عملية الرسم أو التصوير كارتقاء من الحرفية نحو الفن، مثلها مثل عملية الإستئصال التدريجى لقواعد وقوانين عدم الخصوصية الفردية ــ الشخصية ــ من أجل إزاحتها فى اتجاه زيادة وإنماء هذه الخصوصية. وقد بلغت هذه العملية ذروتها فى فن المدرسة الانطباعية "التأثيرية" عندما وصلت عبادة التعبير الفردى عن الذات إلى أقصى مداها. أما ما بعد الانطباعية فقد أبدت خلافا لذلك نزعة للإرتداد إلى الوراء " نحو هيمنة وتحكم القواعد التى وضعها هذا التيار الفنى أو ذاك"، بينما تعزز دور هذه القواعد فى التكعيبية عندما كان حساب وتقويم الفنان " بابلو بيكاسو، جورج براك، خوان جريس، لوبوف بابوفا، ماريا روزانوفا ... " على أساس سلوكه الشخصى من حيث الوداعة واللطف والحساسية والتأدب. بعد ذلك فى

الـــ " Suprematism "[١١] لم يكن إلا فى استطاعة المتخصص المدقق تمييز "كازمـــير ماليفيتش" عن تلامذته " أنا ليبورسكايا " أو " نيكولاى سويتين ". ثم ازدادت الأمـــور تعقـــيدا، ففى مرحلة ما بعد الحداثة غابت لدى الكثيرين، أو ببساطة شطبَت تماما إشكالية التفرد الشخصى، وكان يكفى أن يتم اختراع أية قـــاعدة أو قانون مؤقت يمكن العمل على أساسه ولا يهم من سيسير عليه بعد ذلـــك فـــى تنفيذ أعماله الإبداعية التالية، هل هو المايسترو نفسه الذى اخترع القانون أم العامل المأجور. وكلما زاد تفنن المايسترو فى مساعيه نحو اختراع أو تكوين شئ ما جديد "ومن دون ذلك ستصبح الأمور معقدة"، كلما أصبحت النتيجة مجردة من الصفات الشخصية، وفى منأى عن هذا المايسترو. وبعبارة أخـــرى عندما تحرر فنانو ما بعد الحداثة من سطوة القواعد والقوانين السابقة صـــار كـــل مـــنهم يؤسس شكله الفنى الخاص به على أساس قوانين وقواعد مؤقتة تنتهى بانتهائهم من عمل محدد لتحل محلها أخرى فى العمل التالى ... وهكـــذا، وفـــى نفس الوقت كان العديد من الفنانين الآخرين إما يكررونها أو يمزجونها بما يخترعونه، ومن ثم فقد كانت النتائج ــ الأعمال الفنية ــ تخرج إلـــى النور غير منتمية إلى أحد، أى مجردة من التفرد الشخصى وبعيدة عن مؤسسيها.

مـــن ناحـــية أخرى فقد تسللت دائما الانطلاقة الفردية ــ الشخصية ــ بدرجات متفاوتة إلى الحرفة. والحقيقة ... أننا نحن المتعبين من حضارة الآلة تســـتهوينا مبالغات وتصورات الرومانتيكيين حول الموهبة والتفرد الشخصى الـــذى كـــان ــ ولنكن واقعيين ــ بالنسبة للحرفة دائما وأبدا عنصراً ثانويا، ودليلا على السلبية وعدم الاكتمال أو التحقق. وبالتالى ليس عبثا أن تخلصت الحرفة من التفرد الشخصى فى سبيل زيادة الإنتاج. تلك التفاصيل وإن كانت لا تعـــوق بســـهولتها وبساطتها عملية فهم وإدراك الفرق بين الفنان التشكيلى والحرفى، إلا أنه من الضرورى أخذها بعين الإعتبار، لأنه لو لم نتعامل بشئ مـــن القســـوة والتبسيط فى آن واحد فلن نتمكن من فهم القضية على وجهها

(١١) Suprematism ــ أســـلوب غير تصويرى فى الفن التشكيلى ازدهر فى روسيا فى مطلـــع القـــرن العشرين، وتميز بتنوع وتعدد الخطوط والأشكال الهندسية المجردة ــ المترجم.

الصحيح. والصعوبة تكمن هنا فقط فى الإدراك الدقيق لحدود التبسيط ومن ثم عدم تجاوزها.

لقد شكَّل الفرق بين الفنان التشكيلى والحرفى عنصرا حيويا علم الجمال التقليـدى، وحدد فى العديد من الأشياء ترتيبية " هيراركية " الفنون المختلفة، بداية من الفنون " الرفيعة " التى تتوجه فى الغالب إلى الروح، وحتى الفنون " الهابطـة " التى تنمو فى الحياة اليومية الاعتيادية. إن التراتبية أو الهيراركية هذه والتى نعتبرها غاية فى القسوة، لم يخترعها أحد منا، ولم تكن موجهة أو مرتـبطة بأحد ما، فهى ترصد بموضوعية حال الواقع الموجود بما هو عليه مـن اخـتلافات وتبايـنات فى درجات ترتيب الفنون جميعا. فقد كان بإمكان الحـرفى أحـياناً التطور حتى بلوغ مستوى الفنان التشكيلى، ولكن عليه فقط تغيـير مجـال نشـاطه، ومـن هـنا أصبح الصائغ "تشيلليني" مثلا "النحات تشـيلليني". ولكن إلى أى حد؟ عموما فـإن "تشيلليني" ليس هو أبدا "مايكل أنجلو"، والشاهد على ذلك أيضا "بيرس" الأول و"دافيد" الثانى اللذان وقفا فى فلورنسـا يعرضـان أعمالهمـا على مسافة غير بعيدة من بعضهما البعض، بالضبط لتيسير عملية المقارنة بينهما.

إن المسـافة أو الفاصـل ــ للأسـف ــ موجـود، ومن الممكن طبعاً الإعتراض على ذلك بأن هذا الفاصل يتحدد بمستوى الموهبة، وهذه حقيقة لا جـدال فيها، ولكن الحقيقة الأخرى التى لا جدال فيها أيضا أن مجال النشاط نفسه قد انتقى ــ كقاعدة عامة ــ لنفسه من يعملون فيه، على أساس الموهبة والطموح بعكس ما كان يحدث فى تلك الأزمنة الماضية حيث كان يتم الانتقاء علـى أسس أكثر فطرية وطبيعية، مما هى عليه الآن، بل على العكس الآن حيث يتبين لنا فى محيط الحرفيين فنانون غير متحققين، مثلما نرى فى محيط التشـكيليين كثـيرا مـن الطموحيـن غـير الموهوبين. وعلى سبيل المثال "جونزاجا"[١٢] الذى كان أستاذاً وخبيراً ماهراً، ولكن هذه الأستاذية والخبرة فى

(١٢) جونزاجا ــ بترو جوفاردو جونزاجا ... المولود فى إيطاليا عام ١٧٥١م، وهو فنان تشـكيلى ومسرحى ومصمم ديكور، عاش أوائل حياته فى فينيسيا وميلانو حيث تعلم ودرس الفـن علـى أسـاتذة كـبار، ثم انتقل إلى مدينة بطرسبورج (عاصمة روسيا

مجملها برزت وتألقت على مستوى مقارنته مثلا بالفنانين التشكيليين من أمثال "بروفيكوفسكى" و"ليفيتسكى"، أو بـ "كيبريفسكى". وليس مصادفة أن يتركز اهتمام الناقد إبرام إيفروس فى دراساته عن جونزاجا حول منمنماته وزخرفاته الديكورية فى الوقت الذى تناول فيه بشكل عرضى أعماله المسرحية التى سيطرت فيها النمطية على التفرد الشخصى. ولا يوجد أى شئ مهين أو مثير للدهشة فى أن الفن التشكيلى المسرحى ظل على مدى قرون طويلة كأى حرفة تشكيلية. فالمسرح ببساطة لم يكن فى حاجة ملحة إلى السينوجرافيا لتكوين خشبة المسرح بقدر حاجته ــ وقتها ــ إلى الفن متمثلا فى الرسم من حيث إمكانية توظيفه فى عملية التلوين والتعبير. وقد سار المسرح فى طريقه ببراعة خلال الرسوم التخطيطية للفراغ المسرحى والتى نوَّعَ الحرفى التشكيلى فى أنماطها وطرازاتها مما كان من شأنه تدريجيا أن يقوى واقعية التعبير ويعززها " وبالتالى استطاعت الوظيفة التعبيرية أن تنحى الوظيفة التزيينية أو الزخرفية ". ولكن الواقعية فى حد ذاتها تعتبر فقط مهمة حرفية من أجل إنجاز حلول فنية لا تحتاج إلى موهبة ضخمة، وليست فى حاجة إلى تفرد شخصى قوى، حيث إن الفنان الواقعى هنا "كأى وطنى ملتزم" لا يعتبر مكسباً للمسرح. ولذا فليس عبثا أن الفنان الواقعى "سيموف" القانع طيلة حياته بخدمة الأشكال التقليدية السائدة، قد عاد إلى المسرح مهزوما بعد فشله أمام حوامل الرسم.

وفى النهاية فقد كان من الممكن الاكتفاء بحدود تلك العلاقة بين السينوجرافيا والحرفة والتصالح مع الأفكار الخاصة باستفادة كل منهما من الآخر. ولكن يبدو أننا لسنا فى حاجة ــ اليوم ــ إلى مسألة التصالح أو الإستسلام هذه، لأن جميع هذه الأفكار لا تخص من قريب أو بعيد سينوجرافيا قرننا هذا. خاصة وأنها خلال هذه الفترة سجلت طفرة نوعية هائلة بالمقارنة مع أمثالها من الفنون الأخرى الأقدم منها. وفى واقع الأمر فإن الفنان التشكيلى المسرحى (السينوجرافى) فى الوقت الحاضر يقدم نفسه ليس

القيصرية آنذاك) عام ١٧٩٢م بدعوة من القصر الإمبراطورى ليعمل بقية حياته فى مسارح العاصمة القيصرية. توفى فى سان بطرسبورج عام ١٨٣١م ــ المترجم.

فقط القادر على الزخرفة والتعبير، وإنما بوصفه الحامل لذلك العالم الإدراكى الخاص والشخصى الذى يجسده بشكل متوال وبصورة دائمة فى أعماله. فلديه عـالم الفـنان الخـاص به، حيث الواقع الذى ينعكس عبر تفرده الشخصى، ويـتلون بقـناعاته، هو واقع له شكله الفنى الدامغ والمقنع الذى يتضمن ذات الفـنان. وهـو الآن يمتلك حقه فى التعبير الذاتى كأى مبدع آخر، ولكن إلى جانب ذلك الحق، حصل أيضا وبوضوح على إمكانية التعبير الذاتى تلك التى كانت منتزعة منه حتى وقت قريب، والتى من دونها لا تعتبر أية حقوق مهما كانـت ضـرورتها أكثر من دعاوى باطلة. وبالتالى فقد أصبحت أعمال الفن السـينوجرافى ــ بأبعد معانى الكلمة ــ أعمالاً فنية حقيقية. وعلى الرغم من كـون مضـمون العمل الفنى التشكيلى على خشبة المسرح مرتبطا بمضمون العـرض المسرحى ومعبرا عنه، إلا أن الجدير بالاعتبار هنا، هو أنه بإمكان أى فنان تشكيلى متخصص، أو أى ناقد فنى تقويمه بشكل منفصل كعمل فنى مستقل بذاته وبعيد عن الإشكاليات المسرحية الخاصة.

لقد كثرت الأحاديث والمقالات حول هذه القضية فى السنوات الأخيرة، وتكرار ذلك الآن ليس بذات أهمية، فالمهم هو تبيان إلى أى حد أصبح حِرَفِىُّ الأمـس فناناً تشكيلياً بكل المعايير خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. فهل يتجاسر أحد ما الآن على الزعم بأن الفنان التشكيلى "دافيد بوروفسكى" ــ وهو ليس الوحيد ــ كفنان تشكيلى قد استطاع أن يقدم لزمنه ويعبر عنه ليس أقـل من أى فنان تشكيلى آخر على قدر كبير من الموهبة والإبداع نفسهما؟ وبالـتالى فعلى ضوء تغير جوهر المهنة ــ الحرفة ــ فقط والذى تغيَّر على أساسـه وضـعها كمهنة، يمكن تفسير إقبال وتدفق ذلك التيار الخفى لأعظم فنانى القرن العشرين على المسرح، من أمثال بيكاسو وماتيس وبراك وديرين وكيركو وشاجال وفافورسكى وألتمان وساريان وشيلر وفالك وكونتشالوفسكى ... وغـيرهم، والذى لولا ذلك التغير والتطور فى السينوجرافيا فى علاقتها بالفـن التشـكيلى بصورة عامة لما حدث ذلك الإقبال والتدفق. واليوم، يمكن القـول إنه فى القرن العشرين قد حدثت بالفعل الثورة الثانية فى مهنة مصمم المناظر (السينوجرافى)، والتى خرجت من تحت معطف الثورة الأولى عندما أصبح وقتها الفنان الحرفى مصمم الديكور والملابس للعروض الدينية حرفيا

مــن الطـــراز الرفـــيع "تقريـــبا فـــنان تشـــكيلى" ومنفذا للرسوم التخطيطية "الإسكتشـــات" للديكور والملابس التى استخدمها كؤدون آخرون من قبل. وقد ارتبطت كل من الثورتين بالتغير الراديكالى لجوهر السينوجرافيا، أى بالطابع التفســيرى ــ الــتأويلى ــ الجديد للفراغ المسرحى. فالمسرح الميسترالى[١٣] "الديـــنى" القائم على أساس الفراغ المسرحى الواقعى، قد أبدع موديل "نموذج" العـــالم المـــدرك "فى المثال". ومع التغير، أى مع المسرح القائم على أساس الفـــراغ المتخـــيل، تم إبداع صورة العالم المرئى. أما بالنسبة لمسرح القرن العشـــرين فقد كان عليه أن يصعد على حلزون التطور بالعودة (أى يقف فى نقطـــة مقابلـــة على درجة أعلى) نحو نموذج العالم الإنفعالى الذى أبدعه من جديد بمساعدة الفراغ الواقعى.

لقـــد اســـتجابت الســـينوجرافيا بصـــورة دائمة كاينة للفنين " المسرح والرســـم"، للمتطلبات الجديدة للمسرح وأيضا للإمكانيات المتطورة لفن الرسم والـــتى نضـــجت إلـــى حد كبير واستوى عودها فى زمنتـــا الحالى، فما كاد المســـرح يخلف وراءه ساحات الكنائس لينعزل داخل العلبة المسرحية، حتى قَـــدَّم إليه فن التصوير منظومة " مُعَدَة خصيصا من أجله " ــ حتى تلك الفترة الزمنـــية الـــتى طرحت فيها ــ على شاكلة اللوحات الكلاسيكية المبنية وفق مـــنظور عصر النهضة والموجهة إلـى جمهور معين "افتراضـى أو مثالـى"، هـــذا الجمهور فى الواقع يقف حاليا على الطرف النقيض منها أمام متطلبات مسرح القرن العشرين الذى لعب فيه فن الإخراج دوراً كبيراً فى إدراك الكلية الفنـــية للعرض المسرحى القائمة على الأفكار الفردية ــ الشخصية للمخرج، حيث قدَّمَت السينوجرافيا إمكانيات جديدة تماماً هى ما قدمها لها أساساً تطور فـــن الرسم والتصوير (والحديث هنا يدور حول الإنقلاب الذى أحدثه الفنانون التشكيليون الطليعيون فى بداية القرن العشرين).

وفى الحقيقة، فقبل أن يقوم أقطاب الطليعيين بإجراء تجاربهم التدميرية كـــان فـــن الرسم قد اكتسب خبرة كبيرة أمكن من خلالها استخلاص مختلف

(١٣) نسبة إلى "ميستيريا" ــ مسرحية الأسرار الدينية المعروفة فى العصور الوسطى ــ المترجم.

الدروس " جرى ذلك فى العشرينات من هذا القرن "ومن هنا صار" جوردون كـــريج " و " أدولــف أبيا " من رواد السينوجرافيا الجديدة. وكم سيكون من الممــتع والمهم تأمل ذلك الدور التحررى الذى لعبته الهواية غير المبنية على تخصص علمى أكاديمى فى تفتيح عيونهما وتطوير وجهات نظرهما: أولا فى مجــال فــن الرسم، وثانيا فى مجال المسرح. ولقد استشف هذان الرائدان أن هــناك شيئاً ما يجب أن يولد، وبسبب هذا الإكتشاف المبكر، والمعرفة السابقة على أوانها كانت معاناتهما، أو بالأحرى عقابهما بعدم إمكانية تحقيق أفكارهما الــرائعة حــتى الــنهاية. وبالــتالى فلــم يحصلا أثناء حياتهما على التقدير والإعتراف الحقيقيين والمناسبين لما قدموه من أفكار عظيمة الآفاق.

إن المسرح كفن له خصوصيته فى وقتنا الحاضر، يتقبل بصعوبة بالغة مــا يخص مستقبله، ويسخر عن طيب خاطر من ماضيه القريب، وفى الوقت نفسه ليست لديه القدرة أو الكفاءة على استباق زمنه مثل الأدب أو الرسم. وقد كانــت الفكــرة الرئيسية التى وحدت كلا من المجددين هى التخلى عن فكرة الفــراغ الوهمى التى مازالت سائدة كليا حتى الآن فى المسرح وذلك لصالح الفــراغ الواقعى. وعلى ضوء ذلك فقد عثرت تجارب وممارسات العديد من القرون الماضية فجأة على ضالتها المنشودة والتى لا يمكننا أبداً الادعاء بأنها شــاذة أو مخالفة للطبيعة. وفى الحقيقة، فقد استغلت اللوحة الفنية فكرة الفراغ المُتَخَــيَّل لأن ســطحها فــى الواقع مستو، بينما لخشبة المسرح فراغ واقعى خاص بها ــ ذاتى ــ، والذى يمكن ــ بل ويجب أن يتم استيعاب جمالياته كما يحــدث فــى فن العمارة. لأنه إذا تم استغلال الخشبة أو جزء منها، فإن ذلك ســيكون فقط على المستوى الوظيفى نظراً لأن الممثل يوجد ويتحرك فى هذا الجــزء. إلا أن الخصائص الجمالية والتعبيرية للفراغ الواقعى ظلت من دون فائدة، وبدا كأنه مجرد مادة خاملة تم استخدامها فقط على المستوى الوظيفى. وباءت جميع محاولاتهم بالفشل فى استغلال الفراغ الواقعى جمالياً، فجاء فى النهاية مثل اللوحة الفنية المسطحة ــ المستوية، ولم يكن عبثا أن أُطْلِقَت وقتها على السينوجرافيا تسمية "الرسم الديكورى المسرحى".

مــن الواضــح أنه لم يتغير شئ، ولم يكن أيضا من الممكن ورود هذا التغيــير خلال تلك الفترة الزمنية القصيرة التى أُطْلِقَ عليها "هيمنة الرسم" فى

مطلع القرن العشرين عندما اقتحم خشبة المسرح رسامون حقيقيون من أمثال "كوروفيــن" و"جولوفــيف"، وبعدهمــا "سوديكين" و"سابونوف" بدلاً من أشباه الرسامين من أمثال "رولليز" أو "لابين" (ولا أهمية هنا للأسماء). إن نتائج هذا الاقتحام تجعلنا نسرع بالقول والتأكيد على أن موسم "دياجلييف"(١٤) المسرحى مدين إلى أبعد الحدود بنجاحه إلى الفنانين التشكيليين قبل أى شئ آخر.

وفــى الواقــع فــالأمور لم تتغير كثيراً، فقد ارتفع فقط المستوى الفنى للرسم، فى حين ظل جوهر طريقة العمل كما كان عليه فى السابق. وبالتحديد فقــد ظلــت الرســوم التخطيطية ــ التصميمات الكروكية ــ على صورتها المثالية، بمعنى أنها ظلت التجسيد الحقيقى والمعبر عن أفكار الفنان التشكيلى علــى الورق، بينما كانت واقعية التكوين التشكيلى المسرحى نفسها ومحاولة تجســيدها علــى خشبة المسرح غير كاملة وصعبة التحقيق والتنفيذ حتى ولو حــاول الفــنان التشكيلى ــ المصمم ــ تحقيقها بنفسه، وذلك مثلما كان يفعل "كوروفين". فهل كان من الممكن أن تصبح السينوجرافيا فنا كاملا لو أن مثلها الأعلى ظل خارج خشبات المسرح التى تعتبر المكان الحقيقى الملائم لتحقيق هذا الفن؟

فــى الحقــيقة إن مــثل هذا الفهم القديم لخشبة المسرح بوصفها لوحة "مســطحة" قــد استقر فى عمق تجارب " ميرخولد "(١٥) الرمزية الذى كرس

(١٤) بلغــت نجاحــات فرقة " دياجلييف " المسرحية ذروتها فى الأعوام من ١٩٠٧م ــ ١٩٠٩م بمديــنة سانــت بطرسبورج، ومن المعروف أن دياجلييف هو أحد المهتمين بالمســرح وكانــت له فرقــته الخاصــة التى تقدم عروضها، ولم يكن ذلك يمنعه من الاســتعانة بــأعظم الفنانين التشكيليين لعمل تصميمات الملابس والديكورات الخاصة بمسرحه ــ المترجم.

(١٥) فسوفولد ميرخولد: ممثل ومخرج ومنظر مسرحى روسى (١٨٧٤م ــ ١٩٤٠م) بدأ عمله داخل مسرح موسكو الفنى تلميذا لــ "كونستانتين ستانيسلافسكى"، ثم اتخذ لنفسه فيما بعد مسارا معاكسا للتيار الواقعى أو الطبيعى الذى يمثله أستاذه، وعمل على أكثر من مسرحية رمزية، وابتكر لنفسه مدرسة خاصة فى الأداء "البيــو ــ ميكانيك" تعتمد بشكل أساسى على عنصر التزيين ــ المترجم.

الكثـير مـن قطع الديكور الرمزية لملء الفراغ المسرحى فى معظم أعماله التجريبيـة، وهـذا مـا ينطبق بدرجة ما على ستانسلافسكى وخصوصاً فى مسرحيتى " الطائر الأزرق " و " حياة إنسان ". وقد توجه كل منهما ليس إلى الفـن التشكيلى التقليدى ـ الذى ساد فى عصرهما أو الذى سبقه ـ أى ليس إلى الرسم ذى النزعة الخيالية، وإنما إلى أساليب الرسم الحديثة، وبالتالى فقد خفـت حـدة التـناقض بين الفراغ الوهمى وبين الممثل الواقعى، لكن فقدان الفراغ نفسه وضياعه كانا الثمن الباهظ الذى دفعه المسرح.

وهكـذا فـإن الإنقلاب فى السينوجرافيا بهذا الشكل كان مرتبطاً ليس بإقـبال الفنانين التشكيليين الكبار، وإنما بتغير التعامل مع الفراغ المسرحى وإمكانية تحويله إلى فراغ فنى سينوجرافى. لأن الفراغ الفنى السينوجرافى لا يعبأ بقدر كبير بما هو موجود عليه من أثاث وديكور ووسائل تعبيرية أخرى خاصـة بالتكويـن الفنى لخشبة المسرح (على الرغم من أنه لا يرفض هذا الأمـر)، بقـدر مـا تؤثـر فيه الملامح والأفكار الذاتية ـ الشخصية للفنان التشـكيلى فـى ترتيـب وتنظيم ووضع الوسائل التعبيرية والأثاث والديكور باختيار الفنان الذاتى لكل الموضوعات والوسائل التى من شأنها رصد وتعزيز وجهـة نظره الفردية ـ الشخصية من أجل الحصول على كافة ردود الأفعال والانطباعات التى يبتغيها. فقد فشل فن الرسم " الديكور المسرحى سابقا " فى تصوير العالم المرئى، لأنه كان مجبراً على الإرتضاء بالموضوعات الخاصة بإحـباطات وانكسارات العالم، والتى وجدت لنفسها مكانا على خشبة المسرح أو مـن خـلال الفراغ المتخيل. لكن اتضح فيما بعد أن السينوجرافيا الجديدة لديهـا الكفـاءة والقـدرة على تقديم (وليس تصوير) وبشكل قاطع كل ما هو موجـود فـى الواقـع، وكل ما هو كاذب ومختلق فى العالم. ولا شك فى أن اكتشافات الطليعيين قد أعطت للسينوجرافيا الجديدة ركيزتها الأصيلة وقاعدتها الحقيقـية الـتى انطلقـت مـنها. والحديث يدور هنا ليس عن تلك الإيمانات الطوباويـة الآثمـة والمفاجئة فى آن واحد، والتى رسَّخها القادة والنظريون الطليعـيون وكـررها بعد ذلك بسهولة تامة أنصارهم، ولكن عن الاكتشافات المبدئـية الهامـة الـتى تمخضت عنها تجاربهم بشكل موضوعى. وفى كل الأحوال فقد كانت هذه الإكتشافات عبارة عن اكتشافين أساسيين:

### الاكتشاف الأول:

خـــص تعدد نقاط ــ زوايا النظر إلى العالم. فاللوحة الفنية الكلاسيكية التى سعت لإظهار أو إبراز العالم قريبا بقدر الإمكان من صورته التى تطبع أو تســجل علـــى شـــبكة العين " وبالتحديد على شبكية عين واحدة " للراصد الواقــف فى مكانه قد كفت عنِ كونها الإمكانية الوحيدة أو على الأقل أفضل وسيلة لنقل الفراغ. وبالتالى مَثّلَ العالم أمامنا كموضوع قائم بذاته، أى كواقع فــراغى له حجــم مستقل عن رؤيتنا يمكن أن يتم نقله بطرق عديدة مختلفة. وعلـــى ضوء هذا الاكتشاف استلزم الأمر العدول عن الفراغ المتخيل مع كل مـــا يترتـــب على ذلك من آثار وصولا إلى المشروعات الراديكالية " والتى أثبتــت الحياة أنها طوباوية " لتشكيل مبنى المسرح نفسه. وكان من نتائج ذلك أن أصـــبح كـــل ما هو موجود، وكل ما يجرى فوق خشبة المسرح يجب أن يظهــر بأبعـــاده الثلاثة (Axonometric Projection) "أى ببساطة كما لو كان مرئـــيا من زاوية" مع فتح المجال لإعمال وتشغيل ــ تفعيل ــ زوايا الرؤية الأخرى المتعددة.

### الاكتشاف الثانى:

وتلخـــص فى أن الإضاءة والتقنية والإيقاع والإستواء والحجم والفراغ، أى كـــل تلـــك العناصر الخاصة بالشكل، والتى استخدمها فن الرسم من قديم الزمان كعناصر مساعدة فى اتجاهه نحو تصوير العالم بشكل أكثر دقة، قد تم فهمهـــا وإدراكهـــا للمـــرة الأولى كعناصر أساسية ومستقلة بذاتها على نحو معـــروف. ومن هنا على وجه الخصوص كانت الخطوة الأولى لفهم وإدراك العمـــل الفنى كظاهرة كلية تشكل العناصر السابقة فى مجملها أساس بنائه ــ بنيـــته التحتـــية ــ والتى تؤثر فينا حتى قبل أن نتمكن من الإمعان فى العمل الفنى. حيث إن هذه العناصر تمتلك إمكانياتها الذاتية للتأثير الفنى ومنها يمكن تكويـــن البنيات الفاعلة ــ المؤثرة فى الإدراك، وغير المنسوجة من أجل أن تعكـــس صـــورة العالم، وإنما من أجل تفسيره وتأويله بشكل نشط، أو تكوين البنيات المجردة بشكل عام.

وفى النهاية فالمخرج الذى ظل طويلاً يبحث عن وسائل لتحقيق أفكاره قــد وجــد فى الفنان التشكيلى نصيرا قويا منحه تلك الوسائل، وأهمها جميعا اســتيعاب وبــناء ـ إبــداع ـ الفراغ المسرحى. وعليه فقد اتحد اثنان من الحرفيين المسرحيين حديثى العهد التزم كل منهما مكانه كحرفى لفترة طويلة، ولكنهما الآن أصبحا فنانين مبدعين يزاحمان بقوة الممثل الذى كان حتى وقت قريب هو المبدع الوحيد على خشبة المسرح. وبهذا تكون الثورة قد اكتملت.

# الفهرس

# المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|---|---|
| ١- اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢- الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣- التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقى جلال |
| ٤- كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت : أحمد الحضرى |
| ٥- ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦- اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكى |
| ٨- مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩- التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠- خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١- مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢- طريق الحرير | ديفيد براونيستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣- ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤- التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥- الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦- أثينة السوداء | مارتن برنال | ت: بإشراف: أحمد عتمان |
| ١٧- مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠- قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١- خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت : ماجدة العنانى |
| ٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣- تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤- ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥- مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦- دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨- رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩- الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢- الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤- الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥- الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٣٦- نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد |
| ٣٧- واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨- نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث |
| ٣٩- الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان |
| ٤٠- قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| ٤٢- عالم ماك | بنجامين باربر | ت : أحمد محمود |
| ٤٣- اللهب المزدوج | أوكتافيو باث | ت : المهدى أخريف |
| ٤٤- بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | ت : مارلين تادرس |
| ٤٥- التراث المغدور | روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين | ت : أحمد محمود |
| ٤٦- عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد على |
| ٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت : ماهر جويجاتى |
| ٤٩- الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٢- العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣- الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت : مرسى سعد الدين |
| ٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحى |
| ٥٥- ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | ت : على يوسف على |
| ٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود على مكى |
| ٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| ٥٨- مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٩- المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم |
| ٦٠- التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت : صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١- موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢- لذّة النّص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعى . |
| ٦٣- تاريخ النقد الأدبى الجديث (٢) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٦- خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدى أخريف |
| ٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | ت : حسين محمود |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٢- | السياسى العجوز | ت . س . إليوت | ت : فؤاد مجلى |
| ٧٣- | نقد استجابة القارئ | چين . ب . تومبكنز | ت : حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤- | صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | ت : حسن بيومى |
| ٧٥- | فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت : أحمد درويش |
| ٧٦- | چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من الكتاب | ت : عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- | العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت : أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- | شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠- | بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | ت : مكارم الغمرى |
| ٨١- | الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت : محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢- | مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | ت : محمود السيد على |
| ٨٣- | مختارات | غوتفريد بن | ت : خالد المعالى |
| ٨٤- | موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت : عبد الحميد شيحة |
| ٨٥- | منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | ت : عبد الرازق بركات |
| ٨٦- | طول الليل | جمال مير صادقى | ت : أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧- | نون والقلم | جلال آل أحمد | ت : ماجدة العنانى |
| ٨٨- | الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩- | الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠- | وسم السيف | ميجل دى ثرباتس | ت : محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- | المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربر الاسوستكا | ت : محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- | أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجل | ت : نادية جمال الدين |
| ٩٣- | محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- | الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | ت : فوزية العشماوى |
| ٩٥- | مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- | ثلاث زنبقات ووردة | قصص مختارة | ت : إدوار الخراط |
| ٩٧- | هوية فرنسا مج ١ | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ٩٨- | الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | نماذج ومقالات | ت : أشرف الصباغ |
| ٩٩- | تاريخ السينما العالمية | ديڤيد روبنسون | ت : إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- | مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٠١- | النص الروائى (تقنيات ومناهج) | بيرنار فاليط | ت : رشيد بنحدو |
| ١٠٢- | السياسة والتسامح | عبد الكريم الخطيبى | ت : عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣- | قبر ابن عربى يليه آياء | عبد الوهاب المؤدب | ت : محمد بنيس |
| ١٠٤- | أوبرا ماهوجنى | برتولت بريشت | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥- | مدخل إلى النص الجامع | چيرار چينيت | ت : عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦- | الأدب الأندلسى | د. ماريا خيسوس روبييرامتى | ت : د. أشرف على دعدور |
| ١٠٧- | صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة | ت : محمد عبد الله الجعيدى |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكى |
| ١٠٩- حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١- المرأة والجريمة | فرانسيس هيندسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣- راية التمرد | سادى پلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع | وول شوينكا | ت : نسيم مجلى |
| ١١٥- غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | ت : سمية رمضان |
| ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨- النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش |
| ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنبل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت : نخبة من المترجمين |
| ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نينل الكسندر وفنادولينا | ت: أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤- الفجر الكاذب | چون جراى | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥- التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديڤى | ت : سمحه الخولى |
| ١٢٦- فعل القراءة | ڤولڤانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧- إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعى |
| ١٢٨- الأدب المقارن | سوزان باسنيت | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠- الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | ت : شوقى جلال |
| ١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢- ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣- الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤- تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦- فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية | جوزيف مارى مواريه | ت : كاميليا صبحى |
| ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيڤلينا تارونى | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى |
| ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومى |
| ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤- صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٤٥- موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦- الورقة الحمراء | ميجيل دى ليبس | ت : على عبدالرؤوف البمبى |
| ١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة | تانكريد دورست | ت : عبدالغفار مكاوى |
| ١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكى أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠- التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت : منيرة كروان |
| ١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١ | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكتاب | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣- غرام الفراعنة | فيولين فانويك | ت : فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧- خسرو وشيرين | النظامى الكنوجى | ت : عبدالعزيز بقوش |
| ١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢ | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٩- الإيديولوچية | ديڤيد هوكس | ت: إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت: حسين بيومى |
| ١٦١- من المسرح الإسبانى | اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت: زيدان عبدالحليم زيدان |
| ١٦٢- تاريخ الكنيسة | يوحنا الأسيوى | ت: صلاح عبدالعزيز محجوب |
| ١٦٣- موسوعة علم الاجتماع | جوردن مارشال | ت: مجموعة من المترجمين |
| ١٦٤- شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | ت: نبيل سعد |
| ١٦٥- حكايات الثعلب | أ. ن أفانا سيفا | ت: سهير المصادفة |
| ١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | ت: محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧- فى عالم طاغور | رابندرانات طاغور | ت: شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت: شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت: شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- الطريق | ميغيل دليبيس | ت: بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- وضع حد | فرانك بيجو | ت: هدى حسين |
| ١٧٢- حجر الشمس | مختارات | ت: محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣- معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | ت:إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت: أحمد محمود |
| ١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت: وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت: جلال البنا |
| ١٧٧- أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | ت: حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت: محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩- حكايات أيسوب | أيسوب | ت: إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت: سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- النقد الأدبى الأمريكى | فنسنت ب. ليتش | ت: محمد يحيى |
| ١٨٢- العنف والنبوءة | و.ب. ييتس | ت: ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه چيلسون | ت: فتحى العشرى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام | هانز إيندورفر | ت: دسوقى سعيد |
| ١٨٥- أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت: عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنوود | ت:إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- الأرضة | بُزرْج علوى | ت:علاء منصور |
| ١٨٨- موت الادب | الفين كرنان | ت:بدر الديب |
| ١٨٩- العمى والبصيرة | پول دى مان | ت:سعيد الغانمى |
| ١٨٠- محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت:محسن سيد فرجانى |
| ١٩١- الكلام رأسمال | الحاج أبو بكر إمام | ت: مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢- سياحتنامه ابراهيم بيك | زين العابدين المراغى | ت:محمود سلامة علاوى |
| ١٩٣- عامل المنجم | بيتر أبراهامز | ت:محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى | مجموعة من النقاد | ت: ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥- شتاء ٨٤ | إسماعيل فصيح | ت:محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦- المهلة الأخيرة | فالنتين راسبوتين | ت:أشرف الصباغ |
| ١٩٧- الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | ت: جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨- الاتصال الجماهيرى | ادوين إمرى وآخرون | ت:ابراهيم سلامة ابراهيم |
| ١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداوى | ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠- ضحايا التنمية | جيرمى سيبروك | ت:فخزى لبيب |
| ٢٠١- الجانب الدينى للفسلفة | جوزايا رويس | ت: أحمد الانصار |
| ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤ | رينيه ويليك | ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣- الشعر والشاعرية | الطاف حسين حالى | ت:جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم | م. سولوفيتشيك، ز. روفشوف | ت: احمد محمود هويدى |
| ٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى- سفورزا | ت:احمد مستجير |
| ٢٠٦- الهيولية تصنع علما جديدا | جيمس جلايك | ت: على يوسف على |
| ٢٠٧- ليل افريقى | رامون خوتاسندير | ت:محمد ابو العطا عبد الرووف |
| ٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | ت: محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩- السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | ت: أشرف الصباغ |

# ( تحت الطبع )

| | |
|---|---|
| الولاية | ديوان شمس |
| تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع- القسم الثانى) | مصر أرض الوادى |
| الاسلام فى السودان | الدرافيل أو الجيل الجديد |
| العربى فى الأدب الإسرائيلى | سحر مصر |
| المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | رايولا |
| فن الرواية | بقايا اليوم |
| ما بعد المعلومات | لغة التمزق |
| علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | فكرة الاضمحلال |
| عن الذباب والفئران والبشر | حقول عدن الخضراء |
| العولمة والتحرير | مأزق البطل الوحيد |
| علم اجتماع العلوم | قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان |

رقم الإيداع : ١٦١٣٨/٢٠٠٠

الترقيم الدولى / 8 - 264 - 305 - 977 / .I.S.B.N

مطابع إدارة المطبوعات والنشر ق . م






# ПРОЗА И СЦЕНА

فى هذا الكتاب يدور الحديث عن العملية المعقدة لإعداد النص المسرحى عن الرواية الكلاسيكية . ويتضح أن الباحثين الروس مازالوا فى حالة صراع واختلاف فى وجهات النظر بخصوص هذه المسألة ، ومع ذلك فقد قطعوا شوطًا طويلاً فيها انعكس بدوره على تقدم المسرح الروسى رغم تردى الأوضاع الاقتصادية والسياسية فى السنوات العشر الأخيرة . فى هذا الجزء يقوم سبعة من أهم النقاد المسرحيين الروس برصد الحالة المسرحية الروسية ، فبينهم الأكاديمى مثل : ميخائيل سموليانيتسكى وألكسندر سوكوليانسكى وناتاليا ياكوبوفا وبينهم الناقد مثل : أولجا رومانتسوفا وفيكتوريا نيكيفروفا وأولجا يوجوشينا وجريجورى زاسلافسكى ، وتتراوح وجهات النظر بين مجموعة مختلفة من الأجيال النقدية العاملة فى الساحة المسرحية الروسية لتقدم إلينا أحدث الأفكار والأدوات التى يتعامل بها الفنان المسرحى الروسى فى الرواية الكلاسيكية ، ووسائله الخلاقة لإعداد النص المسرحى المرتكز - بشكل أو بآخر - إلى تراثه الفنى ، والترا الفنى العالمى أيضًا .

إن هذه المجموعة من الدراسات ليست نظرية كما يمكن أن يب من النظرة الأولى ، فالعين المتفحصة مع القراءة السليمة يمكنها تميز بسهولة النظرة التطبيقية - التحليلية التى تتفاعل بدرج مختلفة مع ما يجرى على خشبات المسارح الروسية ، فهى أحي تسبق ما يجرى ، وفى أحيان أخرى تلاحقه بالرصد والتحليل والتفس ، ومن ناحية أخرى تكسر أمامنا العلاقة الميكانيكية بين تردى الأحوال الاقتصادية والسياسية أو ازدهارها وبين انحطاط الفنون أو تطورها .